MARBURGER
BEITRÄGE ZUR ROMANISCHEN PHILOLOGIE

XII



MARBURGER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

EDUARD WECHSSLER

HEFT XII

JAKOB BURGER

STENDHAL-BEYLE
UND DIE FRANZÖSISCHE ROMANTIK

MARBURG A. L. 1913

VERLAG VON ADOLF EBEL

FRÜHER O. EHRHARDT'S UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG



STENDHAL-BEYLE UND DIE FRANZÖSISCHE ROMANTIK

VON

JAKOB BURGER

MARBURG A. L. 1913
VERLAG VON ADOLF EBEL
FRÜHER O. EHRHARDT'S UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG

Literaturverzeichnis.

a) Stendhals Werke.

Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase. Paris 1887. (Abkürzg.: Vies de Haydn.)
Rome, Naples, Florence. Nouv. éd. Paris 1879. (Abkürzg.: R. N. Fl.)
Histoire de la Peinture en Italie. Calmann-Lévy. Paris.
De l'amour. Calmann-Lévy. Paris.
Racine et Shakespeare. Calmann-Lévy. Paris. (Abkürzg.: R. et Sh.)
Vie de Rossini. Paris 1854.
Armance. Calmann-Lévy. Paris.
Promenades dans Rome. 2 vol. Paris 1898/99.
Le Rouge et le Noir. 2 vol. Calmann-Lévy. Paris.
L'abbesse de Castro. Calmann-Lévy. Paris.
Mémoires d'un touriste. Bd. 1 1891, Bd. 2 1854. Paris.
La Chartreuse de Parme. Calmann-Lévy. Paris.
Romans et Nouvelles. Paris 1854.
Nouvelles inédites. Paris 1855.
Correspondance inédite. 2 vol. Paris 1855.
Chroniques italiennes. Paris 1855.
Mélanges d'art et de littérature. Paris 1867.
Vie de Napoléon. Nouvelle éd. Paris.
Journal de Stendhal 1801—1814 publié par C. Stryienski et François de Nion. Paris 1899.
Souvenirs d'égotisme. Paris 1892.
Stendhal raconté par ses amis et par ses amies. Lyon 1893.
Vie de Henri Brulard, Autobiographie publiée par C. Stryienski. Paris 1890. (Abkürzg.: Vie de H. B.)
Correspondance de Stendhal (1800—1842) publiée par A. Paupe et P.-A. Chéramy. 3 vol. Paris 1908. (Abkürzg.: Corr. de St.)
Il Conciliatore, Foglio scientifico-letterario. Milano.

b) Abhandlungen.

E. Barat, Le style poétique et la révolution romantique. Paris 1904.
G. A. Borgese, Storia della critica romantica in Italia in: Studi di Letteratura, Storia e Filosofia, pubblicati da B. Croce. Napoli 1905.



Chateaubriand, Le Génie du Christianisme. Paris 1904.
A. Chuquet, Stendhal-Beyle. Paris 1902.
E. Faguet, Politiques et moralistes du 19e siècle III. Paris 1900.
E. Faguet, Propos littéraires III. Paris 1905.
Th. Gautier, Histoire du Romantisme. Paris 1874.
R. de Gourmond, Promenades littéraires II. Mercure de France 1906.
H. Hettner, Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert. Braunschweig 1894.
H. Morf in **P. Hinneberg,** Die Kultur der Gegenwart: Die romanischen Literaturen und Sprachen. Berlin und Leipzig 1909.
V. Hugo, Cromwell. Paris, Hetzel.
W. Küchler, Französische Romantik. Heidelberg 1908.
K. Lange, Geschichte des Materialismus. Iserlohn 1873—1875.
G. Lanson, Histoire de la littérature française. Paris 1906.
P. Lasserre, Le Romantisme français. Paris 1908.
J. Lemaitre, Les Contemporains. IV. Paris 1893.
J. Luchaire, Essai sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1805 à 1830. Paris 1906.
G. Muoni, Lodovico di Breme e le prime polemiche intorno a Madama di Stael ed al Romanticismo in Italia (1816). Milano 1902.
A. Paupe, Histoire des œuvres de Stendhal. Paris 1903.
G. Pellissier, Le mouvement littéraire au 19e siècle. Paris 1889.
Petit de Julleville, Histoire de la langue et de la littérature française. Paris 1896—1899.
F. Picavet, Les Idéologues. Paris 1891.
Ch. Renouvier, Victor Hugo le poète. Paris 1897.
E. Rod, Stendhal. Paris 1892.
G. Sand, Elle et lui. Paris, Lévy.
A. W. Schlegel, Vorlesungen über Schöne Literatur und Kunst. 3 Teile. Heilbronn 1884.
A. W. Schlegel, Cours de littérature dramatique. 3 vol. Paris et Genève 1814.
Mme de Staël, Oeuvres complètes. 2 vol. Paris 1836.
Mme de Staël, Oeuvres posthumes. Paris 1836.
Mme de Staël, De l'Allemagne. Paris.
C. Stryienski, Soirées du Stendhal Club. Paris 1905.
C. Stryienski, Nouvelles soirées du Stendhal Club. Paris.
F. Zola, Romanciers naturalistes. Paris 1881.



Einleitung.

Unter französischer Romantik verstehen wir nicht die ganze französische Literatur, die sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vom Pseudoklassizismus freimachte, sondern mit Pellissier und Lasserre eine bei aller Verschiedenheit doch ziemlich einheitliche Gruppe, die Petit de Julleville mit dem Namen „romantisme subjectif" bezeichnet (Petit de Julleville VII, 171). Im Grunde geht diese Richtung auf Rousseau zurück. Was Petit de Julleville „romantisme objectif" nennt, hat dagegen mit der Romantik im engeren Sinne innerlich nichts zu tun und würde darum auch besser nicht mit diesem Namen bezeichnet. Nur jene engere Gruppe, deren Vorläufer Mme de Staël und Chateaubriand waren und deren Hauptvertreter V. Hugo, A. de Vigny, Musset, G. Sand, der junge Théophile Gautier und vielleicht schon Lamartine sind, werden wir bei unserer Untersuchung berücksichtigen. Gemeinsam ist diesen immer die Kampfstellung schon einer Front. Sie bilden eine junge Generation, die das Überlieferte und Althergebrachte bekämpft. Auch Stendhal hat ihre Zusammengehörigkeit erkannt.

Wie sich Stendhal aber zu dieser französischen Romantik gestellt hat, ist bis jetzt noch nicht genügend klargelegt worden.

Petit de Julleville scheint zu zweifeln, ob er Stendhal zu den Romantikern rechnen soll, wenn er sagt (VII 650): „Stendhal doit-il être compté comme auteur romantique et comme critique romantique? On ne sait trop". Er sei „difficile à classer en tant qu'écrivain" (VII 440).

Unbestimmt drückt sich auch Pellissier (244 f.) aus: „Stendhal", sagt er, „se rattache par certains côtés au romantisme", ohne eine nähere Auskunft über diese Berührungspunkte zu geben. „C'est par haine des préjugés et des conventions que l'auteur



de Racine et Shakespeare fit au début cause commune avec eux (den Romantikern).“ Er kommt mit seiner Ansicht einem Gedanken nahe, der sich auch bei Faguet und Chuquet wiederfindet, daß sich nämlich Stendhal über das Wesen der Romantik getäuscht und sich sozusagen in das romantische Lager verirrt habe. Eine solche Ansicht erscheint mir aber doch von vornherein recht bedenklich. Konnte sich ein so feiner Beobachter wie Stendhal, der seit 1803 mitten im literarischen Getriebe stand, mehr als 20 Jahre lang darüber im unklaren sein, daß ihn eine tiefe Kluft von den Romantikern trennte?

Was unsere Untersuchung selbst anlangt, so hat sie allmählich einen so großen Umfang angenommen, daß es bei dem einmal gegebenen Raum unmöglich war, das ganze uns zur Verfügung stehende Beweismaterial hier aufzunehmen. Es konnte vielmehr nur ein kleiner Teil desselben hier Aufnahme finden, was um so bedauerlicher sein muß, als sich bei der Eigenart Stendhals in seinen Aussagen manche Widersprüche finden. Wenn ich hier und da auf derartige Widersprüche stieß, so wurden sie nicht schlechthin unterschlagen. Aber maßgebend für unsere Darstellung konnten nur die größere Anzahl von übereinstimmenden Zeugnissen sein. Vielleicht wird mir eine spätere Arbeit in einem größer angelegten Rahmen ein längeres Eingehen auf derartige Einzelheiten gestatten.

Erstes Kapitel.

Stendhal und die Weltanschauung der französischen Romantiker.

Bei einer Untersuchung von Stendhals Stellung zur französischen Romantik kann es nicht unsere Aufgabe sein, den Begriff der französischen Romantik zu erforschen. Um aber unseren Untersuchungen eine allgemeine Grundlage zu geben, werden wir zunächst Stendhals Weltanschauung in ihren wesentlichen Zügen mit denjenigen Merkmalen vergleichen, die wir als gemeinsame Eigentümlichkeiten der meisten sogen. Romantiker anzusehen gewohnt sind. Dabei wird der Gegensatz zwischen Stendhal und der Romantik deutlich zutage treten.

Dieser Gegensatz zeigt sich zuerst bei Rousseau, von dem Stendhal ausgegangen war, von dem er sich aber schon früh freigemacht hatte.

Rousseau ist für die Romantik von der allergrößten Bedeutung. Sein gefühlsmäßiger Individualismus, sein pantheistisch angehauchter Spiritualismus, sein schwärmerischer Hang zur Natur, aber auch so manches Krankhafte ist auch auf die meisten Romantiker übergegangen. Seine Bedeutung für die französische Romantik ist so groß, daß man mit ihm schon den Beginn der Romantik angesetzt hat (Petit de Julleville VII 151 und Lasserre 14).

Wenn Stendhal sich von Rousseauschen Ideen beeinflussen ließ, war er also auf dem besten Wege, ein Romantiker zu werden. Und daß er zeitweilig unter den Einfluss des großen Genfers kommen konnte, ist um so weniger erstaunlich, als er in Charakter und Erziehung mit ihm vieles gemeinsam hat.

Wie Rousseau hatte er eine zum Teil verfehlte, zum Teil vernachlässigte Erziehung. Von der Pedanterie und Herzlosigkeit seiner Verwandten und Lehrer hat er in seiner „Vie de



Henri Brulard“ genug erzählt. Wie Rousseau verlor er schon früh seine Mutter, an der er mit ganzer Seele gehangen hatte. Der Vater war ein mürrischer Kauz, der seinem Sohne kaum den Umgang mit Gespielen erlaubte. So warf sich denn der junge Beyle mit einem wahren Heißhunger auf die Lektüre, besonders auf rührselige Romane, und vergaß seine ganze Umgebung (vgl. Vie de H. B. 166 f.).

Was seinen Charakter angeht, so teilte er mit Rousseau den Haß gegen alles Konventionelle; gegen jede Autorität bäumte er sich fast instinktivmäßig auf. Bezeichnend dafür ist, was Mérimée von ihm erzählt: „Nos parents et nos maîtres, disait-il, sont nos ennemis naturels, quand nous entrons dans le monde“ (Corresp. inéd. VI). In seinen „Articles nécrologiques“ sagt er von sich selbst: „Il respecta un seul homme: Napoléon (Journal 475). In seiner frühesten Jugend dachte er nicht anders. So erzählt er von sich: „Cette forme de raisonnement: Quel droit a-t-il? fut habituelle chez moi depuis les premiers actes arbitraires qui suivirent la mort de ma mère, aigrirent mon caractère et m'ont fait ce qui je suis“ (Vie de H. B. 115). Auch sein Jugendfreund geht in der Biographie Stendhals auf diesen höchst romantischen Zug ein (vgl. Rom. et Nouv. IX).

An Rousseau erinnert auch seine große „sensibilité“, die oft zur „sensiblerie“ wird, und die im 18. Jahrhundert so weit verbreitet war. Lemaître (S. 8) sagt darüber: („Cela veut dire qu)'il [Stendhal] ressent vivement le plaisir et la peine, qu'il est de tempérament voluptueux“. Diese Sensibilität dient nur dazu, die Lust zu erhöhen. Je feiner die sensibilité, desto größer die Lust. An seine Schwester schreibt er am 8. 8. 1804: „Observons donc; cela ne fait qu'augmenter la sensibilité de notre âme, et sans sensibilité, point de bonheur (Corr. de St. I 109). Von seinem ersten Aufenthalt in Mailand im Jahre 1800 sagt er: J'étais dévoré de sensibilité . . .“ (Journal 393). Und als er Mailand wiedergesehen hatte, schrieb er in sein Tagebuch (S. 389): „Mon cœur est plein. J'ai éprouvé hier soir et aujourd'hui des sentiments pleins de délices. Je suis sur le point de pleurer“. Bis zu einer Art von Ekstase kann sich bei ihm dieser Zustand steigern, z. B. bei seinem Besuch der Kirche

von Santa Croce in Florenz (vgl. R. N. Fl. 206 f.) und der Kirche von Saint-Etienne in Bourges (vgl. Mém. d'un tour. I 248).

In seiner Jugend wenigstens scheint er auch ein stark entwickeltes Phantasieleben gehabt zu haben. Die phantastischen Gestalten Ariostos zogen ihn in seiner frühesten Jugend schon an. „L'Arioste", so erzählt er, „forma mon caractère, je devins amoureux fou de Bradamante, que je me figurais une grosse fille de 24 ans, avec des appas de la plus éclatante blancheur". So schwärmte er auch in den Wäldern des Dauphiné, die er sich mit den Helden und Zauberern Ariosts und Tassos bevölkert dachte (vgl. Vie de H. B. 92, 142).

Auch ein schwärmerischer Hang zur Natur findet sich damals bei Stendhal. So schreibt er unter dem 31. 7. 1803 von dem väterlichen Gute zu Claix aus: „Parmi les bois et leur vaste silence, l'esprit s'en va, il ne reste qu'un cœur pour sentir" (Corr. de St. I 72). Beim Anblick von Italien erlebt er „une sorte d'ivresse" (R. N. F. 7).

Doch finden sich später häufig genug recht farblose und verstandesmäßige Naturschilderungen, z. B. in Rome, Naples, Florence 351. Nie aber läßt sich bei Stendhal das den Romantikern oder Rousseau eigene Naturgefühl nachweisen, das in einer mystischen Verbindung von Mensch und Natur besteht. Er ist davon ebenso weit entfernt wie von der den Romantikern eigentümlichen Gefühlskultur (vgl. S. 68 f.).

Immerhin stand er seinem Charakter nach einem Rousseau nahe genug, um dessen Einfluß an sich erfahren zu können. Schon recht früh verstand er es, sich die Nouvelle Héloïse heimlich zu verschaffen. Er erzählt später davon: „Je la lus courbé sur mon lit . . ., après avoir eu soin de m'enfermer à clef et dans des transports de bonheur et de volupté impossibles à décrire" (Vie de H. B. 169). Ähnlich lautet der Bericht seines Jugendfreundes Colomb: „il lisait ces deux romans (die „Nouvelle Héloïse" und „Grandisson"), les yeux pleins de larmes de tendresse, et dans un galetas, où il se livrait à ce plaisir délicieux en toute sécurité" (Rom. et Nouv. VI).

Bis 1804 etwa ist Stendhals Bewunderung für Rousseau rückhaltlos. In der Einsamkeit von Claix gibt er sich ganz der



berauschenden Lektüre hin (vgl. Corr. de St. I 75), er hält sich selbst für einen zweiten Saint-Preux (vgl. Vie de H. B. 250). 1800 nennt er Rousseau „l'homme qui eut jamais la plus belle âme et le plus grand génie“ (Corr. de St. I 2). Am 21. 8. 1804 schreibt er seiner Schwester von der Nouvelle Héloïse: „Je la connais par cœur (Corr. de St. I 110); schon 1802 hatte er an Mounier geschrieben: Je relis sans cesse Virgile et Jean-Jacques“ (Corr. de St. I 27).

Daß es sich bei all diesem nicht bloß um einen vorübergehenden Gefühlstaumel handelt, geht unter anderem daraus hervor, daß Stendhal selbst Rousseau zu den Männern rechnet, die seinen Charakter gebildet haben. Rousseausche Ideen sind es, wenn der spätere Jünger des Helvétius und La Mettrie 1803 an seine Schwester schreibt: „Il n'y a qu'un chemin au bonheur sur la terre, c'est la vertu“[1] und „Tu dois t'appliquer à chercher quelles sont les choses qui peuvent faire ton bonheur; tu verras enfin que c'est la vertu et l'instruction“.[2] So tief hat er sich in das Gefühlsleben von Rousseau eingelebt, daß er noch 1805, als er sich bereits endgültig von ihm abgewandt hat, in seinem Stil ein „délicieux bonheur“ findet. Wie ein zweiter Rousseau geht er träumend auf den Straßen von Paris;[3] er ist sentimental,[4] denkt an Chimären und baut Luftschlösser;[5] die Stadt ekelt ihn an, er verlangt nach der Natur, die Menschen erscheinen ihm schlecht[6] und Geld als ihr einziger Grund zum Handeln. Mit einem Wort, er ist dem „mal de siècle“ Rousseaus zum Opfer gefallen.

Der Rückschlag konnte jedoch nicht ausbleiben. Von Rousseaus pantheistisch gefärbter Naturreligion scheint er sein ganzes Leben lang fern gewesen zu sein. Dazu kommt aber, daß Beyles Wege schließlich doch ganz andere waren als die Rousseaus. Dieser hatte eine Verstandesbildung kaum genossen, und Gönner, die

---

[1]) Corr. de St. I 42.

[2]) Corr. de St. I 44; vgl. auch Corr. de St. I 80; vgl. S. 8 f.

[3]) vgl. Corr. de St. I 110 f., auch I 15 f.

[4]) vgl. Corr. de St. I 109 f.

[5]) vgl. Vie de H. B. 238.

[6]) vgl. Corr. de St. I 129.

ihm ein bequemes Leben zu führen erlaubten, gaben ihm damit auch die Möglichkeit, in einem ununterbrochenen Traume zu leben, wo Wirklichkeit und Phantasie in eins zerflossen. Auch die späteren Romantiker haben im allgemeinen keine tiefgehende intellektuelle Bildung genossen. Ganz anders bei Stendhal. Schon in zarter Jugend wurde seine von Haus aus zweifellos große intellektuelle Begabung unter der Leitung seines Großvaters Gagnon, eines geistreichen Kopfes und Wirklichkeitsmenschen, nachdrücklich gefördert (vgl. Vie de H. B. 111). Als Kandidat für die „École Polytechnique" hatte er sich eingehend mit Mathematik und Naturwissenschaften zu beschäftigen und hat auch immer eine Vorliebe für exakte Forschung gehabt. Bei seiner stark ausgeprägten Verstandesnatur ist es also wohl zu begreifen, wenn er sich bald über den Zwiespalt zwischen Traumleben und Wirklichkeit klar wurde.

Dazu kommt aber noch ein Zweites. Stendhal war vor allem eine energische Natur und stand so in direktem Gegensatz zu Rousseau. Dieser hatte eine Art von gefühlsmäßigem Quietismus aufgebracht; etwas Passiv-Weibliches[1]) bleibt trotz alles Stürmens und Aufbäumens der Grundzug von Rousseau und seinen Jüngern, den späteren Romantikern. Sie träumen, schwärmen und fühlen, von glühender Leidenschaft lassen sie sich hinreißen und verlieren sich dabei im Vagen und Unendlichen, aber sie kommen selten zum Handeln, sie erfassen nicht das Gegebene. Ganz im Gegensatz dazu ist in Stendhal ein starker Zug zur Realität, er liebt das Klare, und seine Energie geht immer auf ein bestimmtes Ziel. Oft genug haben wir Gelegenheit, zu sehen, wie Stendhal sein Ziel ins Auge faßt und in einem starken Willensakte sich vornimmt, mit Zielbewußtsein und Methode diesem zuzustreben. Stendhal gehört zu jenem willensstarken Geschlecht, das nicht witzelte oder sich in einen idealen Naturzustand zurücksehnte, sondern mit eiserner Faust die traditionellen Institutionen zertrümmerte. Die Privilegien waren gefallen, und der Weg zu den höchsten Stellen stand jedem offen. Von den Soldaten des großen Korsen „hatte jeder den Marschallstab im

[1]) vgl. Nietzsches Definition der Romantik, zitiert von Lasserre 363.



Tornister", und Stendhal selbst, der unter ihm diente, trug sich mit hohen Plänen. Es war eine Zeit, die wie kaum eine andere die Energie reizte und zu den höchsten Leistungen anspornte.

Stendhal war sich über den Widerstreit von Rousseau-Stimmung und seinem Schaffensdrang auch bald klar. Am 30. 9. 1806, als er sich von Rousseau schon völlig abgewendet hatte, schrieb er in sein Tagebuch: „Ce sentiment (er meint die Melancholie) peut avoir quelque chose de bon, mais il contre-dispose à l'action il jette dans l'ennui et dans le genre anglais . . ." (Journal 329).

Den Anstoß zu Stendhals Abkehr von Rousseau gab die Lektüre der Aufklärer, mit denen sich der junge Beyle in Paris näher vertraut machte. Die Ideologen waren von da an für seine Weltanschauung entscheidend. Freilich war es für den jungen Schwärmer nichts Leichtes, sich an die nüchterne Welt der Aufklärer zu gewöhnen. Vor allem Helvetius mit seiner „théorie de l'intérêt" machte ihm anfangs viel zu schaffen. „Ce livre", sagt er, „m'avait tellement entraîné dans ses premières parties, qu'il m'a fait douter quelques jours de l'amitié et de l'amour. Enfin, j'ai cru reconnaître qu'Helvetius, n'ayant jamais senti ces douces affections, était, d'après ces propres principes, incapable de les peindre" (Corr. de St. 76). Aber schon im Juni 1804 hatte er den Hauptgedanken von Helvetius endgültig angenommen (vgl. Corr. de St. I 88; ferner Journal 23).

Dazu kam noch vorzüglich die Lektüre von Destutt de Tracys „Idéologie", mit der sich Stendhal seit Oktober 1804 vertraut machte; so schreibt er am 29. 10. 1804 an seine Schwester von Tracys Buch: „c'est la seule chose qui reste, tout le reste est de mode" und empfiehlt es ihr zu lesen (Corr. de St. I 131). Seine Begeisterung für Tracy zeigt auch eine Stelle in dem Briefe vom 1. 1. 1805 (an seine Schwester): „Figure-toi que hier, en escarpins, à onze heures du soir, j'ai fait une lieue pour aller acheter Tracy . . . j'en lus soixante pages, sans feu, avant de me coucher" (Corr. de St. I 140 f.).

Am 21. 11. 1804 schreibt er in sein Tagebuch (Journal 95 f.) den energischen Entschluß: „Dérousseauiser mon jugement en lisant Destutt, Tacite, Prévost de Genève, Lancelin".

Dieser Entschluß war nichts anderes als die endgültige Ab-



sage an Rousseau, nachdem er schon einige Wochen früher an ihm irre geworden war. Schon am 8. 8. 1804 hatte er an seine Schwester geschrieben: „Je suis réconcilié avec le monde; ... Jean-Jaques s'était ennuyé dans le monde, et il me l'avait fait mal voir; je suis enfin guéri de mon humeur. Lis ce grand homme; mais songe qu'il était de mauvaise humeur“ (Corr. de St. I 109 f.).

Am 29. 10. 1804 redet er von Rousseauschem Geiste, wie wenn er ihn ganz abgetan hätte: „Cette folie me donna quelques moments de la plus divine illusion, ... mais en général, elle me donna une existence mélancolique, j'étais misanthrope à force d'aimer les hommes, c'est-à-dire que je haïssais les hommes tels qu'ils sont, à force de chérir des êtres chimériques, tels que Saint-Preux, milord Edouard, etc.“ (Corr. de St. I 129).

1805 ist er eifrig bemüht, sein Programm zu verwirklichen, und er macht gute Fortschritte; er liest absichtlich „des livres desséchants“ (Journal 299), wie Duclos, Tracy, Cabanis, Helvétius usw. Mit Freuden konstatiert er am 29. 3. 1805: „Je commence à sortir de mon génie de passions et à sentir l'esprit“ (Journal 269). Am 30. 4. 1805 schreibt er: „J'étais dans le sentiment jusqu'au cou, et, par conséquent, dans la mélancolie et le tendre regret machinal de Paris...

Duclos m'a aidé à revenir au bon sens. Je suis gai le reste de la soirée.... Il faut convenir que je sors d'un étrange état de folie; les moments d'exaltation de Rousseau étaient devenus ma manière d'être habituelle. Je prenais ça pour du génie, je le cultivais avec complaisance et regardais en pitié ceux qui ne l'avaient pas. La réserver pour le cabinet, autrement je serais à jamais malheureux dans le monde“ (Journal 296).

Wie sich aus diesen Belegen ergibt, wurde die Lebensbejahung, die Freude am Leben und seinen Gütern, der Lebensdrang, der eben auch nur eine Erscheinungsform seines energischen Willens war, das treibende Moment bei dieser Entwicklung. Nicht mehr Schwärmen, sondern der bon sens ging ihm von nun an über alles (vgl. Journal 405).

Immerhin bleibt Rousseau für Stendhal ein großer Mann, dem er manches zu danken hat. Aber das Emphatische,



Schwärmerische und Krankhafte an Rousseau stößt ihn ab.[1]) Im Jahre 1835/36 schreibt er: „Aujourd'hui cet ouvrage me semble pédantesque et, même en 1814, dans les transports d'amour les plus fous, je ne pus pas en lire vingt pages de suite“ (Vie de H. B. 109).

Bevor wir jedoch zur weiteren Entwicklung von Stendhals Weltanschauung übergehen, sei in knappen Zügen seine Stellung zum Christentum und speziell zu dem von Chateaubriand aufgebrachten Neukatholizismus erwähnt. Das Christentum spielt in der Geschichte der Romantik von Anfang bis zu Ende eine bedeutende Rolle. Chateaubriands „Génie du Christianisme“, „le premier manifeste du romantisme“ (Petit de Julleville VII 21), ist zugleich „dem Nachweis gewidmet, daß das von der Aufklärung verhöhnte Christentum in Wirklichkeit die wahre, weil eine schönheitsvolle Religion sei“ . . . (Morf-Hinneberg 297).

Nach A. W. Schlegel und, im Anschluß an ihn, nach Mme de Staël war die romantische Literatur diejenige, welche sich auf der Kultur des Christentums aufbaute (vgl. Morf-Hinneberg 300). Von der späteren Entwicklung sagt Pellissier (Le Mouvement littéraire au 19e siècle, 85): „Parmi les poètes de la jeune école, il n'en est pas un dont la vocation ne porte une empreinte chrétienne“.

Diese ganze von Chateaubriand eingeleitete Neubelebung des christlichen Fühlens in Frankreich steht zweifellos in einem engen Zusammenhang mit Rousseau. Wie Rousseau in letzter Linie immer an das Gefühl (sentiment intérieur, lumière intérieure, voix intérieure, etc.) appelliert, so auch diese christliche, speziell katholische Bewegung. „Le Génie du Christianisme ne fonde-il pas sa preuve sur le sentiment d'abord?“ (vgl. Petit de Julleville VII 176).

Auch darin berührten sich Rousseau und der Neukatholizismus, daß sie beide den Spiritualismus vertraten.

Dagegen stand Stendhal auf dem Boden des Materialismus, nachdem er sich zu den Ideologen, speziell Cabanis, geschlagen hatte (s. weiter unten). Aber auch vorher schon hatte er eine

---

[1]) vgl. Corr. de St. I 314; II 522; Vie de H. B. 196; 221.



Abneigung gegen das Christentum gefühlt. Der orthodoxe Katholizismus mußte dem Feinde aller Autorität unerträglich sein. Aufklärerische Literatur, die er sich schon früh zu verschaffen wußte, konnte seine Abneigung nur noch verstärken. So schreibt er schon am 9. 9. 1805 ganz im Sinne der Aufklärung, sein Bruder Gaëtan müsse nur glauben, was sich mathematisch beweisen lasse, „religion à part" (vgl. Corr. de St. I 188). Damals schon gehörte er zu jenen, die Mme de Staël im Auge hat, wenn sie sagt: „Il me semble qu'une des causes de l'affaiblissement du respect pour la religion, c'est de l'avoir mise à part de toutes les sciences, comme si la philosophie, le raisonnement, enfin tout ce qui est estimé dans les affaires terrestres ne pouvait s'appliquer à la religion: une vénération dérisoire l'écarte de tous les intérêts de la vie (De l'Allemagne 417 f.; vgl. auch Corr. de St. I 126; I 263).

Wenn Stendhal sagt, er habe schon mit vier Jahren die Religion gehaßt, so hat er wohl übertrieben (vgl. Chuquet 6 f.). Aber wir können ihm glauben, daß er die Priester, z. B. seinen Lehrer Raillane, schon früh verabscheute (vgl. Vie de H. B. 82 u. 84). Bald aber sah er im Christentum nur noch eine „religion de la terreur", die wie alle Religionen nur von den Mächtigen erfunden sei (vgl. Hist. de la Peint. 10; Promenades I 189 u. 277) und nur dazu diene, die Kultur aufzuhalten (Aberglauben).[1] Bezeichnenderweise wendet er sich auch gegen die Askese.[2] Von England sagt er z. B.: „La religion, abominable ici, compte comme le plus grand péché de rompre le sabbat, c'est-à-dire de s'amuser un peu le dimanche (Corr. de St. II 436). Für Christus hat er sogar Spott. Am 15. 4. 1805 schreibt er: „Enfin, je suai sang et eau, comme Jésus-Christ avait fait 1805 ans auparavant, vers la même heure" (Corr. de St. I 155).

Auch den Neukatholizismus Chateaubriands und seiner Freunde verspottete er beständig. So z. B. in seinem Tagebuch (S. 308) (15. 5. 1805). Die ganze Bewegung ist in seinen

[1]) vgl. Corr. de St II 408 f.; II 424; vgl. auch Le Génie du Christianisme 4.

[2]) R. N. Fl. 102; De l'amour 163; Promenades I 126; vgl. S. 17.



Augen eine Modesache der Franzosen (vgl. Hist. de la Peint. 75f.). In „Rome, Naples, Florence“ (S. 429) sagt er: „On voit que la même cause de décadence règne à peu près également des deux côtés des Alpes. Chez nous, l'enflure tendre et niais des souvenirs gothiques; en Italie, l'enflure énergique et républicaine des souvenirs romains. Ou nous prêche les Rogations et leurs touchantes processions; ...“ Auch in „Racine et Shakespeare“ spottet er über Chateaubriand, der die Religion „comme jolie“ verteidigt habe (vgl. R. et Sh. 186). In den „Promenades dans Rome“ I 233f. erzählt er: „Le comble de l'abomination, me disait un jour un fratone ..., c'est de voir défendre la religion comme utile“. Stendhal bemerkt dazu: „Il est une chose plus triste encore, c'est de la voir défendre comme belle, c'est-à-dire utile à nos plaisirs. La cérémonie des Rogations est belle comme le serait un joli ballet (voir la charmante description dans le Génie du Christianisme)“.

In seiner „Histoire de la Peinture en Italie“ legt er solchen Nachdruck auf den Beweis, daß die christliche Religion für die Kunst keine günstige Quelle sei, daß man in diesem Werke eine Widerlegung von Chateaubriand zu finden versucht sein kann (Hist. de la Peint. 79f., 81f., 310ff., 334f., 128f.). Am 15. 11. 1816 schreibt er: „La religion est la cause unique du dur et du laid que les sots reprennent dans Michel-Ange“ (Corr. de St. II 17). Die Religion der Griechen scheint ihm viel fruchtbarer für die Kunst zu sein. So sagt er vom Kolosseum in Rom: „C'est la plus belle des ruines, là respire toute la majesté de Rome antique ... Il est d'autres églises que Saint-Pierre: j'ai vu Saint-Paul de Londres, la cathédrale de Strasbourg, le dôme de Milan, Sainte-Justine de Padoue; jamais je n'ai rien rencontré de comparable au Colysée“ (Promenades I 18).

Anm.: Seiner sonstigen Ansicht scheint Stendhal untreu geworden zu sein, wenn er in „Promenades dans Rome“ I 38 von der Peterskirche in Rom sagt, sie sei „la plus belle église de la plus belle religion du monde“ (vgl. auch Promenades dans Rome I 55, I 119, I 179).

Stendhals innere Entwicklung hatte, wie schon oben erwähnt, damit geendet, daß er sich zu den Ideologen schlug, deren Hauptvertreter in jener Zeit Tracy und Cabanis waren.



Als Fortsetzer der Philosophie des 18. Jahrhunderts waren sie die gegebenen Gegner der neuen Philosophie und des neu erwachenden Katholizismus; weshalb sie denn auch Chateaubriand in „Le Génie du Christianisme“ angriff (vgl. Le Génie du Christianisme 151 ff.).

Freilich gehörte Stendhal damals noch nicht eigentlich dem Kreise von Auteuil an, hatte sich aber schon in der Zeit seines zweiten Pariser Aufenthalts von 1802 bis 1804 die Ideen der Aufklärer, besonders von Tracy und Cabanis, zu eigen gemacht. Aber schon viel früher war er mit den Aufklärern bekannt geworden (vgl. Vie de H. B. 88). Sein Großvater Gagnon, der auf ihn einen großen Einfluß hatte, war ein eifriger Verehrer Voltaires. Auch in der Enzyklopädie las er schon früh, aber Rousseaus Einfluß war noch zu stark, als daß ihm diese Lektüre hätte zusagen können. Er schreibt in seiner Autobiographie: „... j'essayai de lire quelques articles de l'Encyclopédie. Mais qu'était-ce que tout cela auprès de Félicia et de la Nouvelle Héloïse?“ (Vie de H. B. 170). Mit Hélvétius' „De l'esprit“ wurde er ebenfalls schon in Grenoble in der École centrale bekannt. Zu einem mehr oder weniger systematischen Studium der Aufklärer kam er aber erst während seines zweiten Aufenthalts in Paris. Er selbst nennt sich einen Schüler von Cabanis[1]) und ist ein schwärmerischer Anhänger von Tracy,[2]) den er „cette source de toute lumière“ [3]) nennt. 1821 schreibt er an R. Colomb: „Après le plus gai de nos romanciers, je prendrais le plus grand de nos philosophes, ou, pour mieux dire, le seul philosophe que nous ayons: l'Idéologie et le Commentaire sur l'Esprit des Lois, du conte de Tracy“.[4]) Zu dem „fameux quinque“ rechnet er Tracy, Helvétius, Duclos, Vauvenargues, Hobbes (Corr. de Stendhal I 190; vom 9. 9. 1805).

Seit 1817 machte Stendhal auch die persönliche Bekanntschaft von Tracy und dessen Familie.[5]) Tracy führte ihn in die

---

1) vgl. Corr. de St. II 512; vgl. auch Corr. de St. II 159, II 297.
2) vgl. Vie de H. B. 213; Corr. de St. I 206.
3) vgl. Corr. de St. I 260.
4) Corr. de St. II 238.
5) vgl. Souvenirs 26.

Kreise der Ideologen ein, wo er unter andern auch Männer der Wissenschaft wie Arago,[1] J. J. Ampère,[2] de Jussieu,[3] Cuvier[4] und dessen Familie und andere näher kennen lernte.[5]

Stendhal als Ideologe vertritt folgende Hauptsätze:

1. Unsere Erkenntnis beruht ausschließlich auf sinnlicher Wahrnehmung (Sensualismus) (vgl. Corr. de St. I 49). Diesen Grundsatz wiederholt er immer wieder in seinen Briefen an seine Schwester, z. B.: „... nos idées nous viennent par nos sens. Réfléchis à cette grande vérité“ (Corr. de St. I 62), oder: „Raisonner n'est point une opération différente de celle de remarquer de nouveaux détails dans les choses“ (Corr. de St. I 210). Den Sinnen allein dürfen wir glauben.

Damit verwirft Stendhal jede andere Erkenntnisquelle, wie etwa das Postulat des eigenen Innern, le sens intérieur, alles geheimnisvolle Ahnen, und tritt so in den schärfsten Gegensatz zu dem Mysticismus der romantischen Philosophie. Diese ganze Richtung, meint Stendhal, kann nur auf Abwege führen. Um zur Wahrheit zu gelangen, brauchen wir nur richtig zu beobachten (vgl. Corr. de St. I 107 und R. N. Fl. 108) und logisch zu denken; observation und logique verlangte er vor allem. Was mit diesen beiden nicht bewiesen werden kann, ist unsicher.

2. Wir wissen nichts von Gott, von der Ewigkeit, von einem Jenseits, von dem Schicksal des Menschen, wir wissen nur von einem Endlichen (Skepsis). Stendhal leugnet damit jede Metaphysik, die ja von der idealistischen Philosophie wieder zu Ehren gebracht worden war. Die Romantiker aber waren keine Skeptiker, sondern sie wollten vor allem bejahen. Ohne den Spiritualismus, wie er in Deutschland sich ausgebildet hatte und in Frankreich in Cousin seinen bedeutendsten Vertreter fand, ist die romantische Dichtung undenkbar. Der romantische Dichter wendet sich mit Vorliebe dem Göttlichen und Ewigen zu, das

---

[1] vgl. Corr. de St. II 272, III 168.

[2] vgl. Corr. de St. II 317, III 129, 133, 134, 135, 136.

[3] vgl. Corr. de St. III 63, III 73.

[4] vgl. Corr. de St. II 69, 109, 237 usw.

[5] Stendhals Verkehr mit diesen Männern war für seine literarischen Bestrebungen von großer Bedeutung (vgl. darüber S. 61 ff.).

Streben nach dem Unbegrenzten ist für ihn charakteristisch. Eben das, was dem nüchternen Verstand entgeht, will der romantische Dichter in seinem Innern erleben und die Geheimnisse einer idealen und göttlichen Welt offenbaren.

3. Wie das Unendliche, so leugnet Stendhal auch, daß es etwas Absolutes gebe. Alles ist bestimmt von seiner Umgebung; was hier für wahr gilt, gilt dort für falsch, was in diesen Verhältnissen gut ist, ist in andern schlecht. Dieser Gedanke von der Relativität alles Existierenden, der sich seit Hobbes und Locke bei den Aufklärern immer wieder findet, ist wohl der Lieblingsgedanke von Stendhal und hat seine ganze Kunstauffassung, wie wir später zeigen werden, wesentlich beeinflußt.[1]

Übrigens haben erkenntnistheoretische Fragen einen Realisten, wie Stendhal es war, wenig interessiert; ihm war es immer um das Praktische zu tun, daher seine Vorliebe für die Ethik. Die Philosophie ist ihm Lebensweisheit und soll eine Führerin zu einem glücklichen Leben sein (vgl. Corr. de St. I 25). Die Hauptsätze von Stendhals Ethik sind:

1. Der eigene Vorteil, l'intérêt ist das Grundmotiv alles menschlichen Handelns. Diesen Satz des Helvétius hat er nicht nur immer festgehalten, sondern auch verteidigt, z. B. gegen Jouy. Er sagt: „Helvétius a eu parfaitement raison lorsqu'il a établi que le principe d'utilité ou l'intérêt, était le guide unique de toutes les actions de l'homme (Corr. de St. II 217).

2. Dieses Nützlichkeitsprinzip ist von Individuum zu Individuum verschieden und wirkt so stark, daß sich ihm niemand widersetzen kann. Dabei ist die Frage, ob eine solche Handlung moralisch ist, vollständig irrelevant. „Un homme d'esprit ordinaire, le prince Eugène de Savoie, par exemple, à la place de Régulus, serait resté tranquillement à Rome, où il se serait même moqué de la bêtise du sénat de Carthage; Régulus y retourne. Le prince Eugène aurait suivi son intérêt exactement comme Régulus suivit le sien.

Dans presque tous les événements de la vie, une âme

[1]) vgl. R. N. Fl. 237; Corr. de St. III 21 f.; Mém. d'un tour. II 342 f.; vgl. auch Hettner 390.

généreuse voit la possibilité d'une action dont l'âme commune n'a pas même l'idée. A l'instant même où la possibilité de cette action devient visible à l'âme généreuse, il est de son intérêt de la faire.

Si elle n'exécutait pas cette action ... elle se mépriserait soi-même; elle sérait malheureuse. On a des devoirs suivant la portée de son esprit. Le principe d'Helvétius est vrai, même dans les exaltations les plus folles de l'amour, même dans le suicide. Il est contre sa nature, il est impossible que l'homme ne fasse pas toujours ... ce qui dans le moment est possible et lui fait le plus de plaisir" (De l'Amour 252).

3. Gut und tugendhaft handelt man, wenn man das Glück der Mitwelt erhöht: „vertueux, dans le vrai sens du mot (c'est-à-dire contribuant au bonheur du genre humain)";[1]) und von den Venetianern sagt er: „Sans le dire, ce peuple heureux savait, depuis 100 ans, qu'il n'y a de vicieux que ce qui nuit (R. N. Fl. 391).

4. Der Zweck des Lebens ist das Glück, die Lust des Individuums. 1826 schreibt er: „L'homme n'est pas ici bas pour devenir riche, mais pour devenir heureux" (Corr. de St. II 434). Was aber das Glück anlangt, so sagt er: „Le bonheur consiste à pouvoir satisfaire ses passions, lorsqu'on n'a que des passions heureuses ..." (Corr. de St. I 160). Man muß darum Leidenschaften, die schaden können, ausmerzen. Wenn er auf der andern Seite in Italien kein System befolgt wissen will, „qui donne pour base à nos volontés autre chose que le plaisir du moment" (R. N. Fl. 415), so ist er wenig konsequent.

5. Der Mensch als moralisches Wesen ist unfrei. Dies folgt schon aus dem oben Gesagten. Den Schluß hat Stendhal auch konsequent gezogen. In „Souvenirs d'égotisme" 82 f. sagt er: „Un jour, on annonça qu'on pendait huit pauvres diables. A mes yeux, quand on pend un voleur ou un assassin en Angleterre, c'est l'aristocratie, qui s'immole une victime, à sa sûreté, car c'est elle qui l'a forcé à être scélérat" etc. (Souvenirs 82 f.).

Was Stendhal lehrt, ist der ausgesprochene E p i k u r e i s m u s,

---

[1]) Hist. de la Peint. 81; vgl. auch De l'amour 201; Corr. de St. III 127.

und Epikureer war er auch sein ganzes Leben lang. „Mi piace“ war sein höchster Grundsatz (vgl. Chuquet 225). Lebensbejahung wollte er vor allem. Doch geht dieser bei einem Manne wie Stendhal selbstverständlich feine Epikureismus mit seiner Energie eine eigentümliche Verbindung ein; das Glück besteht für ihn nicht im Besitz, sondern im Kampf um den Besitz und dessen Erlangung: „le bonheur n'est pas de posséder, mais de réussir“ (Mem. d'un tour. II 218). „Son idéal“, sagt Lemaître in „Les Contemporains“ IV 13, „était celui de l'épicurien, non de celui que célèbrent les chansons du Caveau, mais de l'épicurien héroïque de l'antiquité ou de la Renaissance, pour qui l'action même et la ‚vertu‘ virile étaient le meilleur des plaisirs“.

Man muß das Leben genießen und immer nur seine guten Seiten sehen wollen. Die „philosophie de Scapin“ scheint ihm ausgezeichnet (vgl. Corr. de St. I 193). Wie die Italiener sagt er: „Jouissons de la vie telle qu'elle est“ (vgl. R. N. Fl. 168; ferner Corr. de St. I 148).

Diese ganze Lebensauffassung steht in direktem Gegensatz zu derjenigen, welche wir bei den Romantikern finden. Für den Romantiker gibt es Freiheit und Tugend; dem Egoismus Stendhals und des 18. Jahrhunderts stellt die Romantik den hohen Idealismus entgegen, von dem das Mittelalter getragen wurde. Die Romantik, die an die Geistigkeit und Unsterblichkeit der Seele glaubt, die Freiheit des Willens so stark betont und dem Menschen auch ideale Regungen und Begierden zugesteht, hat dem Menschenleben und -los eine ungeahnte Größe und Bedeutung gegeben. Daher der Ernst dieser neuen Zeit, die gravité, die „tristesse protestante qui infecte Paris“, wie Stendhal es nennt. Vollends verschieden ist Stendhals Lebensauffassung von dem Weltschmerz und der Weltflucht, die sich bei den meisten Romantikern finden.

Eine tiefe Kluft trennt also Stendhal von der neuen Bewegung. So fern stand ihr Stendhal, daß wir uns nicht darüber wundern dürfen, wenn er die Bedeutung dieser neuen Richtung ganz und gar verkannte und darin nur eine Modesache der unruhigen Franzosen sah. So sagt er von der „école de J. J. Rousseau et de madame de Staïl“: „Puisque l'ironie est devenue une manière vulgaire, il a bien fallu avoir du sentiment“ (De l'Amour 133).

Die idealistische Philosophie der Deutschen verurteilt er mit den schärfsten Ausdrücken und verspottet ihre Systeme. In seinen „Articles nécrologiques", wo er doch sicher ein endgültiges Urteil über die deutsche Philosophie aussprechen will, sagt er von sich: „Il étudia dans cette ville (Braunschweig) la langue et la philosophie allemande, en conçut assez de mépris pour Kant, Fichter etc., hommes supérieurs qui n'ont fait que de savants châteaux de cartes" (Journal 467). Den Deutschen kann er es verzeihen, wenn sie sich solchen Chimären hingeben; das rauhe Klima, der Genuß von berauschenden Getränken usw. ist schuld daran (vgl. Il Conciliatore 99 Sp. 2); wenn man aber diese Ideen des „mysticisme" und „spiritualisme" (vgl. R. N. Fl. 213) in Frankreich verbreiten will, wie es Mme de Staël und Cousin taten, so ist dies charlatanisme (Corr. de St. III 110; ferner Promenades II 165). Anderseits hat es nicht an Angriffen auf Stendhal, der aus seinen Lehren und Ansichten kein Hehl machte, gefehlt. Stendhal konnte es auf sich beziehen, wenn Mme de Staël, die er sein Leben lang befehdete, in „De l'Allemagne" schrieb: „Les Allemands ... pénètrent si avant dans la vérité, qu'il faut être, ce me semble, un ignorant ou un fat, pour dédaigner aucun de leurs écrits avant de s'en être longtemps occupé" (De l'Allemagne 466). Direkt angegriffen wurde Stendhal wegen seiner „théorie de l'intérêt" von einer romantischen Zeitschrift, dem Globe (vgl. Corr. de St. II 509).

Als echter Schüler Epikurs verlangt Stendhal immer und immer wieder Natürlichkeit. Natürlichkeit hatte für den offenherzigen Idelogen einen eigentümlichen Reiz und konnte ihn zu Tränen rühren. Daher auch seine Vorliebe für die Italiener.

Natürlich ist nach Stendhal der, welcher niemand zum Vorbild nimmt. Natürlichkeit und Originalität sind bei ihm oft ein und dasselbe. Was er bekämpft, ist die Unnatur der Salonkultur, das Perückentum, die Nachäffung der Großen, überhaupt alles, was das eigene Ich einschränken und in seiner Ausdehnung und Entwicklung hindern kann (vgl. Chuquet 413). Und hier in der Eigenschaft eines Stürmers und Drängers, der sein Ich der ganzen menschlichen Gesellschaft gegenüber behaupten will, trifft er mit dem Individualismus der Romantik zusammen, den Re-

nouvier so charakterisiert: „Il ne s'agissait plus d'inoffensives généralités sentimentales, ou de libertinage, ou de plaisanterie gauloise, mais de la négation sérieuse et sur un ton exalté du principe même de l'obligation, dans les points de morale publique les plus consacrés par la coutume“ (Renouvier 196).

Wenn aber Stendhal Natürlichkeit verlangt und hoch wertet, so meint er damit nicht nur Originalität, sondern auch Schlichtheit, Nüchternheit. Der Gegensatz dazu ist die „affectation“, aber auch die „hypocrisie“, die er durch den ihm eigentümlichen Argwohn überall festzustellen glaubt. Das 19. Jahrhundert nennt er ein „siècle comédien“ (Corr. de St. III 213), und den Romantikern, speziell dem V. Hugo, wirft er öfter vor, daß sie unehrlichen Umtrieben ihre Erfolge verdanken. In den „Souvenirs d'egotisme“ 53 sagt er von Fauriel: „C'est, avec M. Mérimée et moi, le seul exemple à moi connu de non-charlatanisme parmi les gens qui se mêlent d'écrire“.

Selbstverständlich muß ihm auch der hohe Enthusiasmus, den die Romantik zur Schau trägt und dessen Lob Mme de Staël in „De l'Allemagne“ 603 ff. mit begeisterten Worten in mehreren Kapiteln gesungen hatte, verdächtig vorkommen. Nichts haßte Stendhal mehr als die „gravité“ und „emphase“. Bezeichnenderweise ist er auch am besten noch mit demjenigen Romantiker ausgekommen, bei dem sich noch recht viel Natürlichkeit findet, mit Lamartine.

Ein anderer Wert in Stendhals Weltanschauung — denn Weltanschauung ist Bewerten — ist die Energie: „l'énergie“, „la passion“, „le vouloir“. Man kann bei Stendhal mit Recht von einem Kult der Energie und Leidenschaft reden (vgl. Chuquet 413). Damit daß er den Egoismus als berechtigten Grund menschlichen Handelns annimmt, ist der Willensbetätigung des einzelnen freie Bahn gelassen. Aber er geht doch nicht so weit wie der Romantiker, der allen seinen Neigungen die Zügel schießen läßt. Stendhal verehrt die Leidenschaften und glaubt, daß man in den Leidenschaften sein Glück finden könne, aber er scheidet echt verstandesmäßig und ganz unromantisch zwischen glücklichen und schädlichen Leidenschaften. Daß diese Forde-



rung der Energie mit dem Gefühlsleben der Romantik unvereinbar ist, wurde schon gezeigt.

Auch seine Aristokratennatur paßt wenig zu einer volkstümlichen Bewegung, wie sie die Romantik sein will und auch zum Teil ist. Ihr Begründer war ja ein Plebejer, und das Haupt der romantischen Schule erklärte, daß es von nun an kein public mehr gebe, sondern nur ein peuple (vgl. Küchler 78). Die romantischen Helden sind oft genug Leute aus dem gewöhnlichen Volke (Hernani, Ruy Blas). Man läßt sich herab zu dem Aberglauben des gewöhnlichen Bauern und verwertet ihn in der Poesie. Stendhal aber sagt von sich: „En un mot, je fus alors comme aujourd'hui: j'aime le peuple, je déteste les oppresseurs, mais ce serait pour moi un supplice de tous les instants que de vivre avec le peuple" (Vie de H. B. 155 f.), und: „... mes parents m'avaient parfaitement communiqué leurs goûts aristocratiques et réservés. Ce défaut m'est resté et par exemple ... J'abhorre la canaille (pour avoir des communications avec), en même temps que sous le nom de peuple je désire passionément son bonheur.... J'ai horreur de ce qui est sale, or le peuple est toujours sale à mes yeux" (Vie de H. B. 149 f.). Als Mann der Aufklärung kann er die Ungebildeten nur verachten (vgl. Corr. de St. I 217).

Zugleich ist Stendhal der feine Weltmann, der sich vor allem in einem geistreichen Salon wohlfühlt. Nicht die Einsamkeit in der Natur, sondern die geistreiche Unterhaltung mit gebildeten Leuten ist ihm erstes Bedürfnis (R. N. Fl. 345 f.). Die Spuren des Salonlebens, dessen vollendeter Typus der „honnête homme" ist (vgl. Pelissier 8), werden wir in der Folge immer wieder beobachten können. Selbst wenn er Bücher schreibt, wendet er sich nicht an das große Publikum, sondern an einen kleinen Zirkel, an eine Art Salon, die „happy few" (vgl. Corr. de St. II 179).

Wie unromantisch dies alles ist, braucht nicht erst gezeigt zu werden. Dagegen berührt sich Stendhal mit den Romantikern in seiner Verachtung der bourgeois (vgl. R. N. Fl. 221; Promenades I 143 usw.).

Unsere bisherige Untersuchung hat gezeigt, daß die allgemeinen Grundlagen der romantischen Bewegung in Frankreich,



von einigen wenigen Punkten abgesehen, der Weltanschauung Stendhals direkt zuwiderlaufen. Stendhal, der wohl bemerkte, daß ein anderer Geist die Literatur Frankreichs beherrschte als früher, stand ihm ablehnend gegenüber. Nur Spott und Sarkasmus hatte er für diesen Geist, und seine Bedeutung und Berechtigung hat er nicht erkannt. Es ist daher schon a priori anzunehmen, daß er auch zu den literarischen und künstlerischen Bestrebungen der Romantik in schroffem Gegensatz stehen wird. Dieser Gegensatz zeigt sich schon in seiner rein formalen Definition der Romantik.

Zweites Kapitel.

Stendhals Definition der Romantik.

Bevor wir zur Untersuchung von Stendhals Definition der Romantik übergehen können, müssen wir einige Unterschiede in den ästhetischen Grundgedanken bei Stendhal und der Romantik feststellen.

Stendhal steht noch auf dem alten Grundsatze des Aristoteles, daß die Kunst Nachahmung der Natur sei, und verlangt daher vor allem Wahrheit. Schon Boileau hatte diese Forderung aufgestellt, und die materialistische Philosophie des 18. Jahrhunderts, die ja auch die Philosophie Stendhals war, konnte diese Forderung nur noch verschärfen. Die Romantik hat diesen Standpunkt aufgegeben und verlangt in der Kunst vor allem das Schöne. Gegen die Nachahmungstheorie erklärte sich Schlegel[1]) in seinem Cours de la litt. dramatique II 90, wo er als einzigen Zweck der Poesie aufstellt „d'atteindre à l'idée du beau, et de la révéler par le langage“ (Cours de litt. dram. II 90). Auch Lamartine in seinem Brief an den Verfasser des „Racine et Shakespeare“ vertritt den neuen Grundsatz, wenn er von Stendhal sagt: „Il a oublié que l'imitation de la nature n'est pas le seul but des arts, mais que le beau était, avant tout, le principe et la fin de toutes les créations de l'esprit“ (R. et Sh. 130).

Der einzige Zweck der Kunst ist nach Stendhal der „plaisir“. So sagt er in „Rome, Naples, Florence“ 249, „la volupté“ sei „premier but de l'art“ (R. N. Fl. 249). Schön ist, was ist „utile à nos plaisirs“ (Promenades I 233).

Da nun der Geschmack von Individuum zu Individuum ver-

---

[1]) Über die Nachahmungstheorie vgl. A. W. Schlegel, Vorlesungen I 44, I 96; ferner Cours de litt. dram. I 14.



schieden ist, so kann man nicht von dem Schönen als einem Realen reden, wie es die Romantiker tun, z. B. Lamartine in seinem schon zitierten Briefe: „car j'ai foi dans le beau, et le beau n'est pas arbitraire; il est parce qu' il est“ (R. et Sh. 130). Mme de Staël in „De l'Allemagne“ 438 sagt, die materialistische Philosophie habe das Schöne zum Angenehmen gemacht. Aber gerade dies ist der Standpunkt Stendhals: „En fait de beau, chaque homme a sa demi-aune; ce qui est beau pour mon voisin est souvent fort plat pour moi, et ce qui est beau pour moi à ses yeux est extravagant“ (Mém. d'un tour. I 102), oder, wenn er von den Kritikern Haydns redet: „Ils me répondront, s'ils sont vrais, qu'en musique comme en amour, ce qui est beau, c'est ce qui plaît“ (Vie de Haydn 164).

Ist das Schöne schon von Individuum zu Individuum solchen Schwankungen ausgesetzt, so zeigt sich die Relativität des Schönen noch viel mehr von Kultur zu Kultur, von Klima zu Klima. So hat nach Stendhals Ansicht jedes Volk, jede Zeit, jedes Klima, jede Religion ein eigenes beau idéal, d. h. eine Schönheit, zu der man sich keine anderen Schönheiten mehr denken kann (vgl. Promenades II 5; Corr. de St. II 400). Dieses „beau idéal“ ist wie überhaupt die Kunst und der Künstler von den Kulturverhältnissen bestimmt. Diese Hauptgedanken Stendhals finden sich in allen seinen kritischen Werken immer wieder.[1]) Nur einige wenige Stellen mögen hier angeführt werden. So hat z. B. Michel-Angelo das „beau idéal catholique“ in der Malerei entdeckt (vgl. Mélanges 66). In der „Vie de Rossini“ schließt er nach einer längeren Ausführung mit den Worten: „Nouvelle preuve que le beau idéal, en musique, varie comme les climats“ (Vie de Rossini 196). Seinen Determinismus bekennt er deutlich in Worten wie: „Les arts chez un peuple sont le résultat de son état physique et de sa civilisation toute entière“.[2]) Darum kann er auch prophezeien z. B. „J'ai découvert que la peinture renaîtra en Italie dix ans

---

[1]) Er geht sogar so weit, daß er Schönheiten annimmt, für die ein moderner Europäer überhaupt kein Verständnis hat, die er gar nicht als Schönheiten fühlt. Vgl. Promenades I 31 f.

[2]) Vie de Rossini 344; vgl. auch Vie de Rossini 345 und Corr. de St. III 95.

après les deux Chambres. Je n'ai pas de doute" (Corr. de St. II 199). Daß der einzelne Künstler nach Stendhals Meinung durch die äußeren Umstände bedingt ist, zeigt folgende Stelle: „Mais mon séjour prolongé en Italie me met à même de vous montrer comment la tendance générale de la civilisation de dix-huit millions d'êtres qui parlent italien, comment la nature de leurs habitudes morales a fait naître des âmes comme Manzoni et Pellico. . . . Mon but étant d'exposer avec clarté comment chaque civilisation produit ses poètes, comment, par exemple, la civilisation de salon a fait naître l'abbé Delille en France . . ." [1])

Mit solchen Gedanken ist Stendhal sehr weit von den Anschauungen der Romantiker, z. B. dem ästhetischen Spiritualismus eines Cousin oder Lamennais (vgl. Küchler 47 und Petit de Julleville VII 566) entfernt. Die Romantik erkennt verschiedene Modi des Schönen an in den verschiedenen Kulturen und Zeitumständen, nicht aber verschiedene Ideen des Schönen (vgl. Cours de litt. dram. I 76). Die Romantik sucht das Schöne aus den betreffenden Zeitumständen zu erfassen, sie denkt historisch, aber sie läßt dieses Schöne nicht das Produkt äußerer Umstände sein.

Wenn nun Stendhal auf dieser Grundlage seine romantische Definition aufbaut, — und daß er es tut, soll die Folge zeigen, so ist von vornherein ausgeschlossen, daß Stendhal bei seiner Definition von Schlegel ausgeht, wie Morf sagt (vgl. Morf-Hinneberg 301 f.). Stendhals Ausgangspunkt ist vielmehr die Philosophie des 18. Jahrhunderts (Montesquieu, Cabanis, Diderot usw.) (vgl. Vie de Haydn 336; Hist. de la Peint. 182). Schon im März 1803, also in einer Zeit, wo er anfing, sich mit der Philosophie des 18. Jahrhunderts eingehender zu beschäftigen, hat Stendhal sein späteres Programm in sein Tagebuch geschrieben; alles Wesentliche, mit Ausnahme des Wortes „romantisch", ist schon hier vorhanden; er schreibt dort: „Quel est mon but? D'acquérir la réputation du plus grand poète français . . .

Ne point se former le goût sur l'exemple de mes devanciers. mais à coup d'analyse en recherchant comment la poésie plaît

---

[1]) Corr. de St. II 402 f.; vgl. auch Vie de Haydn 352 und Rom. et Nouvelles XCIX.



aux hommes, et comment elle peut parvenir à leur plaire autant que possible“ (Journal 24). Nur der Franzose, der inmitten der Salonkultur aufgewachsen ist und der beim Schaffen des Kunstwerks unwillkürlich sein Publikum im Auge hat, kann diesem eine so ausschlaggebende Bedeutung einräumen. In den Jahren 1803 auf 1804 läßt sich zum erstenmal der Gedanke von der Veränderlichkeit der Kunst bei Stendhal feststellen, und zwar zunächst mit Bezug auf das Lustspiel, während er für das Trauerspiel ausdrücklich eine Ausnahme macht. „Les passions ne changent pas, les tragédies ne peuvent vieillir .... Les comédies vieillissent, parce que tout ce qui est mœurs dans elles vieillit“ schreibt er 1804 an seine Schwester.[1]) Wiederholt finden sich dann diese Gedanken in der Histoire de la Peinture en Italie,[2]) die schon im Jahre 1812 so gut wie fertig war[3]) und zweifellos unter dem Einfluß von Montesquieu und Cabanis geschrieben wurde.[4])

Zur Zeit aber, da Stendhal unter dem Banne Rousseaus stand, vertrat er merkwürdigerweise den strengsten Dogmatismus. Unter dem 22. 8. 1802 schreibt er an seine Schwester: „Lis Racine et Corneille, Corneille et Racine et sans cesse... Je finis en te recommandant de lire sans cesse Racine et Corneille, je suis comme l'église, hors de là point de salut“ (Corr. de St. I 32 f.). Seit 1804 aber bekrittelt er nachweislich Racine wegen seiner „enflure“ (vgl. Journal 60), wegen des „bavardage éternel et élégant“.[5]) Im Juni 1807 schreibt er: „Je méprise sincèrement Racine; je vois d'ici toutes les platitudes qu'il faisait à la cour de Louis XIV. L'habitude de la cour rend incapable de sentir ce qui est véritablement grand“ (Corr. de St. I 298). Damals schon stellte er den verweichlichten Hof und dessen Literatur den Bedürfnissen einer anderen Generation gegenüber. Shakespeare hatte es ihm schon damals angetan.

---

[1]) Corr. de St. I 106; ähnlich Journal 61 (vom Juli 1804).

[2]) vgl. Vies de Haydn 171 f.; Hist. de la Peint. 181, 204, 222, 413.

[3]) vgl. Chuquet 251.

[4]) vgl. Vie de Haydn 331; Hist. de la Peint. 182; Rom. et Nouv. LXXVII. Vor 1813 kennt Stendhal Schlegels Theorien gar nicht; vgl. S. 30.

[5]) vgl. Journal 273; vgl. auch Journal 60, 122, 169, 289, 312, 330.

Trotz seiner Unzufriedenheit mit der klassischen und noch mehr mit der pseudoklassischen Literatur war Stendhal doch weit davon entfernt, auch nur einen Versuch zu machen, sich den anderen Neuerern, den Romantikern anzuschließen. Der entschieden christliche Ton, den Chateaubriand anschlug, die Bestrebungen von Mme de Staël, deutschen Geist nach Frankreich zu verpflanzen, die reaktionäre Politik, die die Romantik bis 1827 vertrat, machten eine Annäherung unmöglich, und man kann ruhig sagen, daß Stendhal sich nie für einen Romantiker ausgegeben und nie die Sache der Romantik verteidigt hätte, wenn er nicht nach Italien gekommen wäre. Denn so wenig Interesse hat er an dieser Bewegung, daß er 1801 in sein Tagebuch schreiben kann: „Il paraît qu'Atala, roman chrétien de Chateaubriand, critiqué par André Morellet, est enfin mis à sa place d'ouvrage extraordinaire, mais médiocre. Je ne l'ai pas lu“ (Journal 7).

In Italien, wohin Stendhal 1814 kam, lagen die Verhältnisse ganz anders. Mailand war das Zentrum der romantischen Bewegung, und in Mailand hielt sich Stendhal dauernd auf. 1814 war Mme de Staëls „De l'Allemagne“ ins Italienische übersetzt worden, worin sie ihre bekannte Definition gab im Anschluß an die Schlegelsche Begriffsbestimmung: „Le nom de romantique a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme (De l'Allemagne 153 ff.). Diese romantische Poesie, die sich auf nationaler und christlicher Grundlage aufbaut, wird der klassischen Literatur, d. h. der auf dem Boden des Griechen- und Römertums stehenden Poesie gegenübergestellt. Das Buch machte zunächst kein Aufsehen, der Kampf um die Romantik begann erst nach 1815 (vgl. Luchaire 65). 1816 erschienen dann die zwei Artikel von Mme de Staël in der „Biblioteca italiana“, worin sie die Italiener aufforderte, „daß sie ihr literarisches Heil im Schrifttum der germanischen Völker suchen sollten“ (vgl. Morf-Hinneberg 334 10 und Muoni). Die Engländer und die Deutschen sind nach ihrer Ansicht „sotto il rapporto della letteratura filosofica . . . i primi scrittori dell' Europa . . .“ (Muoni 44). „Diese beiden Artikel fanden „leidenschaftliche Abwehr und begeisterte Zustimmung“

(Morf-Hinneberg 334). Unter anderen trat nun Lodovico di Breme, um den sich ein romantischer Kreis gebildet hatte und der ein großer Verehrer von Mme de Staël war, energisch ein. Dieser di Breme war es auch, der Stendhal im Herbst 1816 einlud, in seinem Kreise zu verkehren (vgl. Muoni 76).

Hier war ein Anschluß an die Romantik möglich. Denn obgleich ein Verehrer von Mme de Staël, war di Breme ein Freidenker und hatte mit A. W. Schlegel schon manche Kontroversen gehabt (vgl. Muoni 71 f.). Ferner waren die italienischen Romantiker von Anfang an ihrem politischen Standpunkte nach liberal und national, d. h. Feinde der Deutschen.[1]) Die italienische Romantik stand außerdem in keinem engeren Zusammenhang mit der Erweckung des Spiritualismus und des religiösen Gefühls, wie dies in Frankreich der Fall war (vgl. Luchaire 71 f.). Auch die literarischen Bestrebungen gingen in eine dem italienischen Geiste mehr angemessene Richtung. „Il romanticismo Lombardo cercando di oppugnare la vecchia rocca dei vieti pregiudizî, non trascorse come altrove a quelle sfrenate orgie di fantasia, e sdegnò, come dice ... Manzoni, quel frenetico amore „di spettri e fantasmi, di disordine sistematico"; si seppe contenere nei limiti sani et giustî, raffrenato forse da quel buon senso che è la caratteristica non dispregevole delle nostre popolazioni. Di questo romanticismo ragionevole e d' intenti principalmente negativi, cioè mirante sopratutto a sfrondare dalla corona del tradizionalismo classico quelle foglie vecchie ed ingiallate che la rendevano men bella, senza però voler imporre assolutamente in sua vece all' universale ammirazione, fole nordiche e fiabe germaniche, principale rappresentante tra noi fu Lodovico di Breme (vgl. Muoni 31 f.). Ein solches Programm konnte dem nüchternen Stendhal wohl gefallen. Er verkehrte denn auch bei di Breme und seinem Kreise, wo er unter anderen auch Silvio Pellico, den späteren Redakteur des „Conciliatore", kennen lernte. So schreibt er denn auch am 14. 4. 1818, als er von den Kämpfen um die Romantik in Mailand erzählt: „je suis un romantique furieux, c'est-à-dire je

[1]) Stendhal hat gegen die Deutschen sein Leben lang eine starke Abneigung gehabt.

suis pour Shakespeare contre Racine, et pour lord Byron contre Boileau“ (Corr. de St. II 70). Freilich scheint es nie zu einem ganz intimen Verhältnis zwischen Stendhal und diesem Kreis um di Breme gekommen zu sein, und schuld daran war eben der Gegensatz zu Mme de Staël (vgl. Corr. de St. II 81 f.). So schreibt er in „R. N. Fl.“ unter dem 12. 11. 1816: „Je vais tous les jours dans la loge de M. de Brême à la Scala. C'est une société toute littéraire. On n'y voit jamais de femmes. M. de Brême a beaucoup d'instruction, d'esprit, et les manières du grand monde. Il est admirateur passionné de madame de Staël, et fort ami des lettres. Il me marque moins d'empressement parce que j'ai osé dire que madame de Staël n'avait jamais fait qu'un ouvrage, l'Esprit des lois de la société... Comme M. de Brême est fort joli, je continue à me présenter presque tous les soirs dans sa loge (R. N. Fl. 45 f.).

Für seine Definition der Romantik ist dieses Verhältnis zu den lombardischen Romantikern wichtig. Schon 1803 hatte er sich sein neues Programm zurechtgemacht (s. oben), eine originelle, den Bedürfnissen der Zeit entsprechende und aus dem Leben geschaffene Literatur (er sagt an jener Stelle von Boileau: il manque de grâces et son vers sent la lampe. Étudier les hommes dans l'histoire et dans le monde). Nichts anderes aber verlangen ja auch die meisten italienischen Romantiker. Sie haben den Begriff Romantik angenommen, haben ihm aber eine andere Bedeutung gegeben als Schlegel und Mme de Staël. Und so ist es nun zu verstehen, was z. B. Faguet in den Politiques et Moralistes du 19e siècle (S. 38) noch nicht recht begreift, daß Stendhal noch später im Jahre 1823 in Frankreich auf seine Literatur den Namen Romantik angewendet hat. Freilich ist die große Verwirrung, die damals über das Wesen und den Begriff der Romantik in Frankreich herrschte, die notwendige Voraussetzung für Stendhals Vorgehen.

Die italienischen Kritiker wie di Breme, Berchet, Pellico und andere gingen nämlich weniger von der schon oben erwähnten Definition von Mme de Staël aus, als vielmehr von einem anderen Satz von ihr, wonach jede Gesellschaft eine eigene Literatur haben muß, die deren direkter Ausfluß und idealer

Ausdruck sei (vgl. Muoni 50). So schreibt z. B. Pellico am 11. 12. 1815: „... Al genere classico appartengono tutte le idee derivate o modificate secondo l' antica civilizzazione greca...: al romantico quelle che portano l' impronta della civilizzazione moderna; di maniera che a chi stabilisce i giusti limiti appartengono al genere classico appunto i capi d' opera della letteratura italiana: Dante, Petrarca ... il Tasso e ... l' Ariosto (Muoni 92 f.). Fast wörtlich so definiert Stendhal im Jahre 1818/19 die romantische Poesie (vgl. Il Conciliatore 94, 1. Sp.). Von Mittelalter und Christentum, von Rittertum und Troubadours ist schon bei Pellico keine Spur mehr, wenigstens in der Formulierung. Mit Schlegel und Mme de Staël hält Pellico noch an der Teilung in zwei große Kulturepochen fest.

Noch viel näher kommt aber Stendhal den Ideen von Berchet, die dieser 1816 in seiner „Lettera di Grisostomo" niederlegte. Berchet nimmt auch eine Änderung in dem romantischen Systeme dahin vor, daß er die moderne Zeit nicht mehr als eine einzige Kulturepoche im Gegensatz zur antiken Welt annimmt, sondern innerhalb der modernen Zeit verschiedene Kulturepochen und darum nach seinen Voraussetzungen auch verschiedene Literaturen. Die letzte dieser Kulturepochen ist die „presente civilizazzione", die Kultur der Zeitgenossen. Borgese sagt darüber: „Gli (dem Berchet) pareva ben naturale che la poesia dovesse differire da popolo a popolo, e che la nostra non potesse accostarsi non ridicolmente a quelle degli antichi greci."

„Come la squisitezza nel modo di sentire, cosè anche l'ardimento nel modo di dichiarare poeticamente le sensazioni, è determinato presso di ciascun popolo da accidenti dissimili". Or, se le produzioni dell' arte, seguendo l' indole diversa dei secoli e delle civilità, avevano assunto facce differenti, „perchè non potrò io, si chiedeva, distribuirle in tribù differenti, in classici e in romantici? E se quelle della seconda tribù hanno in sè qualche cosa che può intimamente esprimere l' indole della presente civilizzazione europea, dovrò io regettarle per questo solo che non hanno volto simile al volto della prima tribù." (Borgese 77 f.). Die letzten Konsequenzen hat freilich Berchet noch nicht gezogen, und er konnte es nicht, solange er klassisch = antik faßte.

Dieser selbe Berchet vertritt auch den Standpunkt Stendhals, wenn er sagt: „Fate di piacere al popolo vostro: investigate l' animo di lui; pascetelo di pensieri e non di vento“ (Borgese 77 ff.).

Daß Stendhal diese Schriften zum wenigsten vom Hörensagen kannte und mit seinem Inhalt vertraut war, dürfen wir sicher annehmen. Er redet ja ausdrücklich von den pikanten Broschüren, die wöchentlich für und wider die Romantik in Mailand erschienen.[1])

Interessant ist auch ein Artikel in no 3 des „Il Conciliatore“ von Gian Domenico Romagnosi. Dieser entschließt sich, das Wort romantisch, das nun einmal so vieldeutig verwendet wurde und das eben immer den Gedanken einer germanisch-feudalistisch gefärbten Literatur einzuschließen schien, aufzugeben und dafür ein neues Wort „ilichiastico = adattato alle età“ zu setzen. Er selbst leugnet, ein Romantiker oder ein Klassiker zu sein (vgl. Borgese 99). Und dieser Standpunkt war der richtige. Man hatte die Sache geändert, und so wäre es konsequent gewesen, wenn man auch den Namen geändert hätte.

So weit geht aber Stendhal nicht. Bevor wir jedoch zu Stendhals eigener Definition übergehen, müssen wir seine Stellungnahme zur Schlegelschen Definition der Romantik betrachten, die ihrerseits wieder für Mme de Staël so wichtig war.

Am 18. 12. 1813 schreibt Stendhal mit Bezug auf Schlegels „Cours de littérature dramatique“, der von Mme Necker-Saussure übersetzt worden war, unter anderem: „M. Schlegel divise les poètes en deux classes: les poètes grecs et français ont cultivé la littérature classique; Calderon, Shakespeare, Schiller, Gœthe, sont des poètes du genre romantique. A la bonne heure, je ne vois là d'autre mal qu'un mot nouveau ou pris dans un acception nouvelle; et comme il est assez doux et que l'idée, d'ailleurs, est à peu près nouvelle, j'admets la littérature romantique, c'est-à-dire dont les ouvrages sont écrits dans ces langues, nées du mélange du latin avec les jargons des barbares qui, sortis des

---

[1]) Corr. de St. II 70; Berchets Schrift: Lettera di Grisostomo hat er sicher gekannt. Vgl. R. N. Fl. 47.

forêts du Nord, conquirent le Midi de l'Europe. Ces barbares sont cependant les créateurs de l'honneur, idée singulière, qu'on aurait eu bien de la peine à faire comprendre à César ou à Cicéron" (Corr. de St. I 411).

Gegen diese Einteilung, mit der er hier, wie sich ganz klar zeigt, zum erstenmal bekannt wird, hat er zunächst nichts einzuwenden. Auch ist der Ton, in dem er von Schlegel redet, noch leidlich höflich.

Als aber Mme de Staël 1816 diese von Schlegel definierte Art von Romantik auch in dem modernen Italien eingeführt sehen wollte (in den zwei Artikeln von 1816), da nahm Stendhal eine feindliche Stellung gegen die von Schlegel vertretene Romantik ein. Der Aufklärer Stendhal konnte nie und nimmer in der neuzuschaffenden Literatur dem Christentum und dem Mittelalter einen so großen Einfluß gestatten, wie Schlegel es wünschte.

Darum schreibt er am 1. 10. 1816: „La supériorité logique des Anglais ... les met à cent pieds au-dessus de ces pauvres gobe-mouches d'Allemands qui croient tout. Le système romantique, gâté par le mystique de Schlegel, triomphe tel qu'il est expliqué dans les vingt-cinq volumes de l'Edinburgh Review et tel qu'il est pratiqué par Lord Ba-ï-ronne (Lord Byron) ... Tâche de glisser le commencement de cet alinéa dans ma note romantique. Il faut bien séparer cette cause (gemeint ist die romantische Theorie der Edinbourgh Review) de celle de ce pauvre et triste pédant Schlegel, qui sera dans la boue au premier jour" (Corr. de St. II 11 f.). Offenbar handelt es sich hier um einen Angriff auf Schlegel, der in der „note romantique" ausgeführt werden soll. Diese „note romantique" ist aber, wie sich leicht beweisen ließe, nichts anderes als die Anmerkung zu S. 221 in der „Histoire de la Peinture en Italie", wo Stendhal die von Schlegel vertretenen Gedanken scharf angreift. Zunächst nimmt er den von Schlegel so übel mitgenommenen Molière in Schutz. Dann macht er die christliche Tendenz in Schlegels Literatur lächerlich. Die Nachwelt, meint er, werde über den Streit der Romantiker und der Pedanten so urteilen: „Les romantiques étaient presque aussi ridicules que les La Harpe; leur seul avantage était d'être persécutés. Dans le fonds, il ne traitaient pas

moins la littérature comme les religions, dont une seule est bonne. Leur vanité voulait détrôner Racine; ils savaient trop de grec pour voir que le genre de Schiller est aussi bon à Weimar, que celui de Racine à la cour de Louis XIV.... Cependant la cause des romantiques était si bonne, qu'ils la gagnèrent. Ils furent l'instrument aveugle d'une grande révolution ... ils furent le sabre de Scanderbeg; mais ils n'eurent jamais d'yeux pour voir ce qu'ils frappaient ni ce qu'il fallait mettre à la place (Hist. de la Peint. 222 ff.). Am 26. 12. 1816 nennt er Schlegel einen Pedanten „pire que les La Harpe“ (Corr. de St. II 18). Ähnlich sagt er 1818: „La poétique de Mme de Staël est plus mauvaise que celle de la Harpe ou de l'Edinbourgh Review“ (Corr. de St. II 117).

Aus diesen und anderen Stellen geht hervor, daß einmal seine Theorie von der Relativität der Kunst, aber auch seine Weltanschauung und seine Abneigung gegen alles, was deutsch ist, ihm die Annahme der Theorie von A. W. Schlegel und Mme de Staël unmöglich machen. Erst die Ideen, die von Berchet und anderen in Italien und von der Edinbourgh Review vertreten wurden, bestimmten ihn, sich einen Romantiker zu nennen (nachweislich erst seit 1818).[1] Gerade die „note romantique“ soll ja dazu dienen, ihn von dem Kreise der Romantiker zu unterscheiden; so schreibt er am 26. 12. 1816 an Crozet, der den Druck seiner „Histoire de la Peinture“ besorgte: „N'oublie pas la note comique de Schlegel qui voudrait couper le cou à la littérature française. Il faut cela pour me différencier de ce pédant pire que les la Harpe“ (Corr. de St. II 29 f.).

Doch kehren wir jetzt zu Stendhals Definition der Romantik zurück, die er zuerst 1818 in einer Broschüre: „Del romanticismo nelli arti“, dann im „Il Conciliatore“ Nr. 23 bis 28 erscheinen ließ.[2] Sein Grundgedanke ist dabei: „I poeti devono

---

[1]) vgl. Corr. de St. II 70. Dagegen geht aus der note romantique von 1816 hervor, daß er noch 1816/17 nicht daran dachte, sich einen Romantiker zu nennen.

[2]) Daß Stendhal der Verfasser dieser Schrift ist, geht daraus hervor, daß sich Stendhal zweimal als dessen Autor erklärt. Vgl. darüber A. Paupe im Kapitel: „Racine et Shakespeare“. Daß die Broschüre von 1818 mit

essere uomini, cittadini e filantropi, non meri dotti, nè retori; l' impulso poetico deve nascere delle sensazioni della vita, e non delle abitudini della scuola“ (Il Conciliatore 89, 2. Sp.). Es sind wieder die Gedanken, die wir schon 1803 bei ihm feststellen konnten. Nach dem bisher Gesagten können wir annehmen, daß Stendhal vor allem das Mittelalter und das Christentum als wesentliche Faktoren aus seiner Definition auszuschalten bestrebt sein wird. Dies gelingt ihm denn auch, indem er als Einteilungsprinzip den Stoff, der in der Literatur behandelt wird, annimmt. Dabei kommt er nun auf verschiedene Gruppen: eine klassische, ein „poesia promiscua“, eine romantische, eine diesen dreien fremde, und schließlich noch eine klassizistische Poesie: „Una poesia è classica quando l' autore si vale della mitologia nei modi già spiegati; quando in opere d' invenzione introduce le usanze domestiche di Grecia o di Roma; quando osserva e giudica la storia con prejudizi propj de' Romani o de' Greci.

La semplice rappresentazione della storia antica, la descrizione del mondo fisico (salvo che si tratti di paesi occulti all' antichità), la pittura delle primitive passioni dell' uomo non ispettano esclusamente nè ai romantici, nè ai classici, nè ai classicisti; sono communi a tutti, poesia promiscua. Introducendosi ne' temi storici idee e pareri di data moderna, si dà luogo a componimenti romantici. Le superstizioni di Ossian, degl' Indiani, ec., rappresentandole come verità producono poesia locali estranee a tutti i generi finora enumerati“ (Il Conciliatore 95, 1. Sp.).

Die Klassiker trennt er von den Klassizisten nach dem Grundsatz der Originalität bezw. der Nachahmung. Es sei, „un metodo scolastico da abbandonarsi quind' inanzi“, meint er, zwei so verschiedene Dinge zu vermengen (Il Conciliatore 89, 2. Sp.) Wichtig ist, daß er schon 1818 sagt: „Il classicismo in Omero ed in Sofocle corrisponde al romantismo in Schiller ed in Milton; l' uno e l' altro sono effetti di un' identica causa, cioè dell' entusiasmo

den sechs Artikeln im „Il Conciliatore“ Nr. 23—28 identisch ist, ergibt sich unter anderem aus seiner Korrespondenz. Vgl. Corr. de St. II 55, II 116. Wir legen unserer Untersuchung die sechs Artikel zugrunde, weil sie leichter zugänglich sind.

spontaneo voluto ed alimentato dal complesso della civilizazzione rispettiva. È il solo classicismo de' moderni che merita biasimo, perchè è un' imitazione inopportuna non della natura, ma di preesistenti opere d'arte" (Il Conciliatore 105, 2. Sp.).

Als ein anderes Merkmal der Romantik bezeichnet er die Nichtbeachtung der Einheiten der Zeit und des Ortes und „sprezzare in somma qualunque prescrizione arbitraria de' retori" (Il Conciliatore 100, 1. Sp.). Daß auch der Gedanke von der Entwicklung der Literatur und ihre Abhängigkeit von den allgemeinen Kulturverhältnissen nicht fehlt, ist klar.

Gegen das Mittelalter und seine Literatur verhält er sich ganz ablehnend. Er will unter anderem zeigen „che (viceversa) molte fantasie ed invenzioni essendo estranee tanto al modo di pensare de' Greci e Romani, quando al modo di pensare degli Europei richiamati agli studj dopo l' epoca degl' invasori settentrionali, constituiscono un genere a parte, totalmente diverso, un genere che sarebbe assurdità e stravaganza, chi volesse coltivarlo fra di noi" (Il Conciliatore 89, 2. Sp.; vgl. auch 99, 2. Sp.).

Er will also eine scharfe Grenze gezogen wissen zwischen mittelalterlicher und neuzeitlicher Literatur und schließt gerade die mittelalterlichen Gefühle und Anschauungen von seiner romantischen Literatur aus. Denn was auch immer in ihr behandelt wird, immer muß der Stoff, der antike so gut wie der mittelalterliche, von modernem Geist durchdrungen sein, wenn er nach seiner jetzigen Definition der romantischen Literatur angehören soll. Diese Literatur wendet sich ja an Leute „ammaestrati da Montesquieu e da Smith, da Necker e da Malthus, testimonj delle rivoluzioni d' America e di Francia . . ." (Il Conciliatore 93, 2. Sp.). Auf dem Boden der Aufklärung und der französischen Revolution soll sich diese sogen. Romantik aufbauen.

Das Christentum wird in dieser Theorie soweit ausgeschaltet als möglich. Stendhal erkennt an, daß eine „tendenza trascendentale" in der modernen Literatur überwiegt. „Einfluß des Christentums", sagt Schlegel und mit ihm Mme de Staël, „ein Beweis für die Richtigkeit unseres Einteilungsprinzips". „D' onde ciò, oltre che dal cristianesimo?" sagt auch Borgese in seiner

Besprechung der Definition (Borgese 113). Stendhal dagegen erklärt diesen modernen Zug als die Folge des Einflusses der Germanen und versucht eine physiologische Erklärung dafür zu geben, die dem Materialisten alle Ehre macht (vgl. Il Conciliatore 99, 2. Sp.). Die Religion kann für ihn schon deshalb keinen Einteilungsgrund ergeben, weil sie für den Aufklärer selbst durch die allgemeinen Kulturverhältnisse bedingt ist (vgl. Il Conciliatore 89, 1. Sp.).

Stendhals Definition der Romantik wurde in Italien angenommen, und ein Artikel in „Il Conciliatore" (S. 181), der von Berchet herrührt, verweist betreffs des Begriffes der Romantik ausdrücklich auf die Artikel von Stendhal (vgl. Il Conciliatore 181). Auch Fauriel glaubt, Stendhal habe den Romantismus sehr gut definiert, indem er sich fragte: „quel peut être le caractère de la poésie de nos jours, étant donné qu'on veut la débarasser de tout ce qu'elle contient de conventionnel, et la fonder sur les éléments poétiques qui vivent encore, d'une vraie vie, dans nos âmes?" (Luchaire 73).

Immerhin konnte diese Definition nicht die endgültige Formulierung sein. Stendhal hat verschiedene Einteilungsprinzipien darin verwendet und daher auch keine eigentlichen Gegensätze erhalten. Ferner hatte er eine wichtige Gruppe unterschieden, für die er überhaupt keinen Namen hatte. Schließlich war sein Hauptgesichtspunkt, die Abhängigkeit der Literatur von den äußeren Umständen, die Relativität des Schönen, die Stendhal schon in der „note romantique" in so klaren Worten vertreten hatte, nicht in das notwendige Licht gerückt worden. Ebenso deutlich wie dort drückt er sich in einem Briefe am 1. 4. 1819 aus, wo er von einem „opéra buffa" redet, der „une chose vraiement italienne" sein soll, „adaptée à nos mœurs et par là, vraiment romantique" (Corr. de St. II 131).

Diese Mängel seiner Definition hat Stendhal denn auch in der neuen Definition von 1823 beseitigt. Warum sollte er auch dem „classicismo originale" (vgl. Il Conciliatore 95, 1. Sp.), d. h. der Antike, gegenüber der originalen Dichtung der Modernen eine Sonderstellung erteilen; wie nahe sie sich berührten, hatte er ja schon in seiner ersten Definition beobachtet. Aber auch



jene Gruppe, der er noch keinen Namen gegeben hatte, war originale Dichtung. Warum sollte er, der die Wandelbarkeit des Schönen so stark hervorhob, der auch indische und sonstige orientalische Kunst gelegentlich in seinen Untersuchungen berücksichtigte, warum sollte er der Antike einerseits und der modernen zeitgenössischen Kultur anderseits eine bevorzugte Stellung einräumen? Diese zeitgenössische Literatur war ja für ihn auch nur ein Glied in der Entwicklung, ebenso wie die antike. Die Zweiteilung, Antike und Moderne, hatte nur einen Sinn, wenn man das Christentum als unterscheidendes Merkmal ansetzte. Eben dies wollte aber Stendhal nicht. Stendhal hätte also wirklich sehr viel erreicht, wenn er den von Schlegel eingeführten Gegensatz aufgeben und jede originale Dichtung, nicht nur die originale Dichtung der Jetztzeit, als romantische Dichtung bezeichne würde. Der Gegensatz müßte dann die nachahmende, nicht originale Dichtung sein, die „Klassizisten" von der Definition von 1818 und 1819. Eine solche Einteilung hätte auch noch den großen Vorteil für Stendhal, der klassischen Literatur der Franzosen, die ja Schlegel so übel mitgenommen hatte, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Dazu kommt noch ein anderes. Für Stendhal als Materialisten und Deterministen gilt die Gleichung:

originale Literatur = einer Literatur, die von der betreffenden Zeit- und nationalen Kultur hervorgebracht ist.

Ferner die Gleichung:

eine Literatur, die das Produkt einer gewissen Kultur = einer Literatur, die den Sitten usw. dieser Zeit am meisten angepaßt ist.

Denn die Dichter, die eine Literatur schaffen, stehen nicht wesentlich über dem Publikum, sondern im Publikum, nach dem deterministischen Standpunkt von Stendhal.

Diese den Sitten usw. einer Zeit angepaßte Literatur ist zugleich diejenige, welche „peut parvenir à leur (den Leuten) plaire autant que possible", um die Worte seines Programms von 1803 zu gebrauchen (vgl. Journal 24).

Die originale = romantische Literatur wäre also zugleich auch diejenige, welche einer gewissen Zeit die größte Lust bereitet,



wobei natürlich nationale und sonstige Eigenheiten Berücksichtigung fänden. Die so definierte romantische Literatur wäre dann auch diejenige, die ihm schon seit seinem Bruche mit Rousseau vorgeschwebt hatte. Sie würde auch in schönstem Einklang stehen mit seinem Epikureertum, das darin bestand, daß jeder seiner Veranlagung entsprechend sich möglichst viel Lust (plaisir) verschafft (vgl. La Mettrie).

In seiner Definition von 1818/19 waren diese Grundgedanken im Anschluß an die in Italien geläufigen Anschauungen verwischt worden. Aber in seiner Definition von 1823 hat er die Gedankengänge von 1803 wieder aufgenommen. Und wie seine Definition von 1818/19 in Italien eine nach seiner Ansicht falsche Romantik bekämpfen will, nämlich die von Mme de Staël vertretene, so auch die Broschüre von 1823. Nur so kann man diese Schrift richtig deuten. Von einer Verirrung Stendhals in das romantische Lager ist gar keine Rede.

Um die etwas verwickelten Ausführungen Stendhals klarer zu machen, unterscheiden wir

1. Die allgemeine Definition:

„Le Romanticisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible". „Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères" (R. et Sh. 32 f.).

Das Prinzip der Originalität bezw. der Nachahmung findet sich in Definitionen wie: „voici la théorie romantique: il faut que chaque peuple ait une littérature particulière et modelée sur son caractère particulier" (R. et Sh. 247 f.) oder:

„Imiter aujourd'hui Sophocle et Euripide, et prétendre que ces imitations ne feront pas bâiller le Français du 19ᵉ siècle, c'est du classicisme" (R. et Sh. 33, ferner 172).

Aus dieser allgemeinen Definition ergibt sich dann, was für uns ja nichts Neues mehr enthält, daß auch Racine und Molière so gut wie der abbé Delille Romantiker waren (vgl. R. et Sh. V 33, 172, 38).



2. Die angewandte oder spezielle Definition, d. h. diejenige Definition, welche auf Grund der allgemeinen Definition die charakteristischen Merkmale einer den Verhältnissen von 1823 entsprechenden Literatur ermitteln will. Sie beschränkt sich auf das Drama und wird in dem Abschnitt von Stendhals dramatischen Theorien näher erörtert werden.

Daß Stendhal mit seiner Definition nicht diejenige Literatur meinte, die wir heute mit dem Namen Romantik oder romantische Schule bezeichnen, ist ganz klar. Was er verlangte, war ja der Realismus in der Literatur (vgl. Faguet, Politiques et moralistes du 19e siècle, 38 f. und andere).

Der Zweck, den Stendhal mit dieser Schrift verfolgte, war einmal ein energischer Angriff gegen den Dogmatismus in der Literatur, gegen die Akademie und das théâtre français, das immer noch sich allen Neuerungen verschloß.

Sicher aber wollte er auch die Gruppe treffen, die wir jetzt als Romantiker bezeichnen. Das zeigen die vielen Angriffe gegen diese Dichter, die im ersten Teil freilich noch weniger zahlreich sind. Er polemisiert im allgemeinen gegen den „galimatias allemand, que beaucoup de gens appellent romantique aujourd'hui“ (R. et Sh. 40) und spricht von den „âmes tendres et exaltées, qui ont eu la paresse de ne pas chercher l'idéologie dans les philosophes, et la vanité de croire l'avoir apprise dans Platon“, die irrtümlicherweise an ein beau idéal absolu“ glauben (R. et Sh. 106 f.).

Im zweiten Teil dagegen wird er persönlich. Die romantische Theorie von Schlegel und Mme de Staël wird zwar anerkannt, da sie die Einheit des Ortes bekämpft (R. et Sh. 140), aber anderseits nennt er Schlegel einen Mann „plein de préjugés, qui, parce qu'il a su bien traduire, s'imagine penser, et dont l'Edinbourgh-Review a tourné en ridicule les systèmes (R. et Ph. 232). Als Gegner, freilich als recht minderwertige, seines dramatischen Systems sieht er „les poètes associés des belles-lettres“ unter dem Vorsitze von Chateaubriand an (R. et Sh. 202). Fälschlicherweise, sagt er, glauben manche, daß tout ce qui est lugubre et niais, comme la séduction d'Eloa par Satan“ romantisch sei (vgl. R. et Sh. 177). „Ie voudrais foudroyer les

intolérants classiques ou romantiques", sagt er an einer anderen Stelle (R. et Sh. 217), wo er sicher die eigentlichen Romantiker meinte. Unter den Leuten, „qui font l'orgueil de la France", werden Lamartine und Cousin, nicht aber V. Hugo und Vigny genannt (vgl. R. et Sh. 207 f.). Den „bon homme Hugo" beschuldigt der „Klassiker" in einem Briefe des „charlatanisme" und spricht von „productions réellement trop pitoyables malgré l'espèce de succès qui a signalé leur entrée dans le monde" (R. et Sh. 152 f.). Noch schärfer müssen die Ausdrücke gegen Lamartine und V. Hugo in der ursprünglichen Ausgabe gewesen sein. Stendhal, als man ihm darob Vorstellungen machte, erklärte, die Briefe stammten nicht von ihm, sondern von einem Dritten, und er habe sie nur getreu abgedruckt (vgl. dazu Corr. de St. II 362 f.), ferner erklärte er sich bereit, bei einer etwaigen zweiten Auflage das zu streichen „que MM Hugo et de Lamartine pourraient regarder comme impolitesses" (Corr. de St. II, 363). Doch ist es höchst unwahrscheinlich, daß ihm diese Briefe des Klassikers wirklich zugegangen sind. Stendhal liebt es vielmehr, seine Ideen in Kontroversen klarzulegen; und einen ganz parallelen Fall, wo sich auch ein Klassizist am Schlusse aufklären läßt, haben wir im letzten seiner Artikel im Conciliatore.[1])

Schließlich verfolgte Stendhal mit seiner Definition auch den Zweck, die klassische Literatur der Franzosen gegenüber den „intoleranten Romantikern" in Schutz zu nehmen. Damit entsprach er zugleich einem Wunsche von Mme Necker-Saussure. Diese hatte den „Cours de littérature dramatique" nach Manuskripten von A. W. Schlegel ziemlich getreu übersetzt, ohne sich Änderungen zu erlauben, wenn sie Schlegels Ansicht nicht teilen konnte. Dagegen hatte sie dazu aufgefordert, die Irrtümer Schlegels, die die französische Literatur der Blütezeit beträfen, zu berichtigen. Sie erkennt Schlegels kritische Begabung an, aber sie fragt sich: „Pourquoi donc Mr. Schlegel ne fait-il pas aucune part au génie particulier des siècles tout à fait modernes? pourquoi, sous le rapport de l'art dramatique, n'envisage-t-il les

---

[1]) vgl. auch den Briefwechsel zwischen dem conte Dandolo und seinem Gegner im „Il Conciliatore" 90 1. Sp.

Français que comme des imitateurs des Grecs? . . . Si, d'après M. Schlegel, le Théâtre d'une Nation, pour être véritablement original doit offrir l'expression poétique de ses sentiments et de ses idées, pourquoi ce caractère d'originalité n'aurait-il pas été imprimé au Théâtre Français, par les génies supérieurs qui, les premiers, ont fait entrer la poésie dramatique dans la sphère de la civilisation la plus achevíe?"[1]) Stendhal, der ja nach unserer früheren Ausführung noch recht viel von dem Geiste des ancien régime in sich bewahrt hatte, war ja auch ein großer Verehrer der klassischen Literatur und hatte in seiner schon so oft genannten Anmerkung in seiner „Histoire de la peinture en Italie" Molière und auch Racine gegen Schlegel in Schutz genommen. Nur der Anfang seiner Ausführungen möge hier wiedergegeben werden: „C'est un citoyen de Liliput qui trouve à blâmer dans la taille de Guliver. Un homme d'esprit, M. Schleghel, veut bien nous apprendre que les comédies de Molière ne sont que des satires tristes" (Hist. de l. Peint. 221). Eben darum soll auch an Mme Saussure, née Necker, à Genève" ein Exemplar der „Histoire de la Peinture" geschickt werden (vgl. Corr. de St. II 29 f.). Bezeichnenderweise wird unmittelbar nach diesem Auftrage Schlegel genannt.

Wie stellten sich nun die Romantiker zu Stendhals Definition und den in Zusammenhang damit vertretenen Gedanken in „Racine et Shakespeare"? Lamartine hatte auf den ersten Teil an Stendhal einen für diesen recht schmeichelhaften Brief geschrieben. „Il a dit le mot", sagt er von ihm, „que nous avions tous sur la langue; il a rendu clair et palpable ce qui n'était qu'une perception confuse de tous les esprits justes. Er glaubt, man könne sich bei einiger Nachgiebigkeit Stendhals leicht verständigen (vgl. R. et Sh. 129 ff.). Aber „Racine et Shakespeare" zweiter Teil gab solchen Hoffnungen einen Schlag ins Gesicht. Die Art und Weise, wie Stendhal den Klassiker über den romantischen Lyrismus sprechen läßt (vgl. R. et Sh. 152 f.) und wie er die Romantiker persönlich angreift, zeigen deutlich, daß seine romantische Literatur ganz andere Ziele verfolgt als diejenige

[1]) Zu diesem ganzen Passus vgl. la Préface du Cours de Litt. dramatique.

Literatur, die wir heute mit Romantik zu bezeichnen gewohnt sind. Nicht Stendhals „Racine et Shakespeare", sondern V. Hugos „Préface de Cromwell" wurde die Bibel der jungen Romantiker. Nur der „Globe" hat später Stendhals Verdienste um die Romantik anerkannt (vgl. Rod 132), während die Lobsprüche Sainte-Beuves kaum als eine von Herzen kommende Anerkennung gelten können (vgl. Souvenirs, Vorrede).

Auch in seinen andern Werken findet sich wiederholt seine Definition der Romantik ausgesprochen oder angewandt. So z. B. in seinen „Mémoires d'un touriste" von 1838: „On appelle romantiques leurs (der Spanier) pièces bonnes ou mauvaises, parce qu'ils cherchent directement à plaire à leurs contemporains, sans songer le moins du monde à imiter ce qui jadis fut trouvé bon par un peuple si différent de celui qui les entoure". In einer Anmerkung dazu schreibt er: „Voir Racine et Shakespeare, brochure de 1824. Depuis, on a abandonné le mot romantisme" (Mém. d'un tour. I 309).

Drittes Kapitel.

Stendhal und die romantische Kunst und Literatur im Allgemeinen.

Haben wir in der letzten Untersuchung vor allem auf die formale Seite der Stendhalschen Definition unser Augenmerk gerichtet und ihre Entwicklung verfolgt, so stellt sich uns jetzt die Frage: Wie verhält sich der von Stendhal vertretene Romantismus zu der Literatur, die man heute gewöhnlich als Romantik bezeichnet? Um diese Frage zu lösen, werden wir Stendhals Grundanschauungen über Literatur und Kunst überhaupt mit denen der Romantik vergleichen. Äußerlich genommen stehen sich beide in diesen sehr nahe. Beide wenden sich gegen die pédanterie, die imitation, die fausseté (Unnatur). Beide verlangen liberté, originalité, vérité. Aber bei näherer Untersuchung zeigt sich doch zwischen beiden eine tiefe Kluft. Die allgemeinen Voraussetzungen, die Weltanschauung der beiden Richtungen sind ja, wie oben gezeigt, viel zu verschieden, um eine Einigung auf literarischem Boden zu gestatten.

Stendhal und die Romantik vertreten das Prinzip der Freiheit der Kunst. Niemand hat das Recht, dem Künstler Vorschriften oder Regeln zu geben, sagt die Romantik so gut wie Stendhal. „Affranchir l'art, tel fut, avant tout, le but du romantisme“ (Pellissier 98). Was V. Hugo anlangt, so bemerkt Renouvier mit Bezug auf die préfaces von 1824, 1826 und 1828: „On pourra remarquer dans les idées qui y sont avancées, une progression de liberté qui n'est ni sans signification ni sans enseignement“ (Renouvier 14). Diese Forderung der Freiheit in der Kunst war zugleich die Kriegserklärung an den Dogmatismus, an den Regelkram, an den „Art poétique“, wie sie von der Akademie besonders vertreten waren. „Jetons bas ce vieux



plâtrage qui masque la façade de l'art!" ruft V. Hugo. „Il n'y a ni règles ni modèles; ou plutôt il n'y a pas d'autres règles que les lois générales de la nature . . ." (Préface de Cromwell 27).

Diese Forderungen entsprachen ganz den individualistischen Bestrebungen der Romantiker und wurden meist mit großem Pathos vorgetragen. Und Stendhal kann sich in bissigen Angriffen und Schmähungen gegen „ce genre perruque" (R. N. Fl. 253) nicht genug tun. Die Akademiker sind nicht die Förderer, sondern die Feinde der wahren Kunst (Corr. de St. II 278). Besonders scharf ist er gegen Laharpe, „pédant mince de son vivant, car il ne savait pas le grec et peu de latin, et dans la littérature française ne se doutait pas de ce qui a précédé Boileau, il est devenu un père de l'église classique" (R. et Sh. 216). Noch 1838 polemisiert er gegen die Pedanten und Akademien (vgl. Mém. d'un tour. II 222). Die Regeln, wenigtens die meisten, sind „ridicules und pédantesques" (vgl. Vie de Haydn 42), sie sind ohne alle Begründung, darum unvernünftig (vgl. Vie de Rossini 100). Die Regeln widersprechen auch dem letzten Zweck aller Kunst: „Le public aime mieux être amusé à contre sens qu'ennuyé suivant les règles" (Mélanges 285). Er fühlt sich als Aufklärer, der gegen den Fanatismus kämpft (vgl. R. et Sh. 222). Dieser Kampf gegen den Dogmatismus ist bei Stendhal wie bei der Romantik die Folge ihres starken Individualismus, der keine Einschränkung von außen anerkennen will, bei ihm ist es aber auch zugleich der bon sens des Rationalisten. Der sagt, die Romantik ist eine Sache des bon sens (vgl. Mém. d'un tour. I 336).

Noch ein anderer Zug erinnert bei Stendhal an den Aufklärer. Immer wieder wendet er sich an das Publikum und mahnt es, sich freizumachen von literarischen Vorurteilen und nur das für schön zu erklären, was ihm wirklich gefalle. Die vanité sei schuld daran, daß jeder glaube, er müsse sich in seinem Geschmack nach seinen Nachbarn richten oder die Phrasen einer Zeitung, die natürlich bestochen sei, auswendig lernen. Dies ist die Anwendung des Prinzips der Freiheit und der Originalität auf das Publikum.

Die Kunst muß nach der Forderung Stendhals und der Romantik nicht nur von einengenden Fesseln, den Regeln befreit



werden, auch alle Vorbilder, die in früherer Zeit gerade durch ihre überragende Größe eine Art didaktorischer Gewalt erlangt haben, können für den Künstler nicht maßgebend sein; die einzige Autorität ist das schaffende Ich, aus dem Ich muß auch das Kunstprodukt hervorgehen. So geht V. Hugo in seiner Préface von 1824 vor gegen „les fictions poétiques usées, et contre le système des imitations fastidieuses“ (Renouvier 14). „Que le poète“, sagt er, „se garde surtout de copier qui que ce soit, pas plus Shakespeare que Molière, pas plus Schiller que Corneille“ oder „L'esprit d'imitation, dit-il ailleurs, lui a toujours paru le fléau de l'art: quand vous viendrez à bout de calquer exactement un homme de génie, il vous manquera toujours son originalité, c'est-à-dire son génie“ (Pelissier 95 f.). Der romantische Dichter konnte gar nicht nachahmen, sein Individualismus, seine Subjektivität war zu mächtig. So sagt G. Sand von dem im höchsten Maße romantischen Künstler Laurent: „Laurent ne se sentait nullement disposé à copier quoi que ce fût (sie meint Gemälde). Il avait une individualité trop prononcée et trop ardente pour ce genre d'études“ (G. Sand, Elle et lui 122).

So ist auch Stendhal ein entschiedener Gegner aller Nachahmung. Wenn man einen Großen der Vergangenheit nachahmt oder gar kopiert, so verstößt man ja gegen seinen wichtigsten Grundsatz: man ist nicht zeitgemäß. „Chaque artiste“, sagt er, „devrait voir la nature à sa manière. Quoi de plus absurde que de prendre celle d'un autre homme et d'un caractère souvent contraire? Que serait devenu le Carrage, élève du Corrège, ou André del Sarto, imitateur de Michel-Ange?“ (Hist. de la Peint. 117). „Dans tous les genres“, sagt er an einer anderen Stelle, „on a beau faire, on n'est grand, si l'on est grand, qu'en étant soi-même“ (Vie de Haydn 333). An den Gedichten der Troubadour findet er gerade nichts, was ihn rühren könnte: „Cela est plus curieux que touchant; mais, enfin, ces poètes provençaux ne copient pas la cour de Louis XIV. . . .“ (Corr. de St. II 283).

In diesen negativen Punkten sind sich Stendhal und die Romantik einig. Darum kommen sich Stendhal und V. Hugo, wenn sie den Romantismus von seiner negativen Seite definieren,

auch so nahe. V. Hugo hat später gesagt, der Romantismus sei der Liberalismus in der Kunst.[1]) Stendhal aber hatte schon am 19. 4. 1820 an Mareste geschrieben: „Vous vous moquiez de moi quand je vous disais que le romantisme était la racine ou la queue du libéralisme; il faut dire: examinons et méprisons l'ancien" (Corr. de St. II 187).

Eine Theorie, wie sie Stendhal und die Romantik aufstellte, verlangte eine geniemäßige Kunst, und in diesem Punkte berühren sie sich mit einer Periode der deutschen Literatur, die wir als den „Sturm und Drang" oder die „Genieperiode" bezeichnen. Wenn die Kunst nicht mehr darin besteht, daß man einzelne Regeln befolgt oder daß man die Errungenschaften eines großen Meisters in bewußten Kniffen nachahmt, wenn mit einem Worte Kunst und Kunstgewerbe von einander scharf geschieden werden, so wird jedem andern als dem Genie der Boden entzogen.

Darüber sind sich Romantik und Stendhal einig, nur verstehen sie unter Genie etwas Verschiedenes.

Die Romantik hat einen Kult des Genies getrieben, der wegen seiner Auswüchse viele Gegner und Spötter fand. 1826 verlangte V. Hugo „la franchise de l'inspiration et le droit du génie", meint aber zugleich, „liberté sei nicht anarchie" (vgl. Renouvier 15); diese letzte Einschränkung zeigt nur, wie wenig V. Hugo damals in das Wesen der Romantik eingedrungen war. Diese Anarchie lag im wesentlichen schon in dem schwärmerischen Individualismus, in der „apothéose de l'Individu", wie es Lasserre S. 193 nennt. Das Genie setzt sich über alle Schranken weg, es überläßt sich ganz seinen Regungen; in einem Streben, das an Faust erinnert, will es die Höhen und Tiefen des menschlichen Lebens durchmessen, alle Kräfte der Seele sollen sich ausleben können. „Développer librement tous les caprices de la pensée, dussent-ils choquer les goûts, les convenances et les règles; ... telles sont les données du programme" (der jungen Romantiker), sagt Gautier (Gautier 64), der die Verhältnisse sicher genau kannte. Dies kann sich das Genie gestatten; denn:

---

[1]) vgl. Petit de Julleville VII, Introduction VII.

„Je suis un créateur moi! Grand ou petit, faible ou puissant, c'est toujours un ressort qui n'obéit à rien et que met en jeu, quand il lui plaît, le souffle de Dieu ou le vent qui passe", ruft derselbe Laurent aus (G. Sand, Elle et lui 130). Etwas Göttliches ist im Genie.

Das romantische Genie zeichnet sich aus durch seine sentiments und imagination, aber es verachtet den bon sens, die raison. So kann sich z. B. Thérèse in Elle et lui 290 fragen: „Mais qu'est-ce donc que la raison? ... et comment le génie peut-il exister sans elle?" ... Diese Verachtung der raison hängt zusammen mit der Vorliebe der Romantiker für das Geheimnisvolle, für das Unergründliche, wo die Vernunft wertlos ist, wo nur die inspiration, dieses eigentliche Merkmal des romantischen Genies, Aufschluß geben kann.

Von einem derartigen Geniekult wollte Stendhal natürlich nichts wissen. Die Voraussetzungen dafür, Spiritualismus und der den meisten Romantikern eigene gefühlsmäßige Individualismus fehlen ja bei ihm. Er nähert sich aber der Romantik, wenn er die raison, den bon sens als die für das génie am wenigsten bezeichnende Eigenschaft annimmt. So sagt er z. B. von einem Werke Rossinis: „Cela est plein d'esprit, cela est savant, extraordinaire; mais de génie plus la moindre étincelle" (Corr. de St. II 381). Dagegen legt er großes Gewicht auf „âme" und „chaleur", auf „sentiment", „spontanéité" und „passion".[1] „Comment peindre les passions", ruft er einmal aus, „si on ne les connaît pas? et comment trouver le temps d'acquérir du talent, si on ne les sent palpiter dans son cœur?" (Hist. de la Peint. 207). Die passion und énergie sind das Hauptmerkmal des Genies nach Stendhal. Das Genie nach Stendhal ist nämlich nicht eine Gabe des Schicksals, eine Kraft, die mit höherer Gewalt wirkt, ohne daß man ihr widerstehen könnte, sondern „on n'a qu' à le vouloir pour devenir grand génie" (Corr. de St. I 49). Dies schrieb er am 30. 1. 1803, aber früher dachte er ganz anders: „A 10 ans, je fis en grande cachette une comédie en

[1]) vgl. Hist. de la Peint. 42; 118; Vie de Rossini 249; Mélanges 229; Mém. d'un tour. II 245.

prose, ... Je travaillais peu, parce que j'attendais le moment du génie, c'est-à-dire cet état d'exaltation qui alors me prenait peut-être deux fois par mois" (Vie de H. B. 112). Damals stand er unter Rousseaus Einfluß.

Für Stendhals Geniebegriff am meisten charakteristisch ist eine große Energie. Ohne Energie kein Genie: „Tous les grands hommes grecs étaient libertins; cette passion dans un homme indique l'énergie, qualité sine qua non genius".[1]) Ähnlich später in der „Vie de Rossini": „Il faut avoir senti le feu dévorant des passions pour exceller dans les beaux-arts. Sans cette condition indispensable ...".[2]) Die Künstler müssen etwas Leidenschaftliches in sich haben, denn die Kunst, wenigstens die wahre Kunst, lebt nur von den Leidenschaften.[3]) Stendhal geht sogar so weit, daß er Schönheit = Leidenschaft, Energie setzt. So schreibt er in den „Promenades dans Rome": . . . „la plante homme est plus robuste et plus grande à Rome que partout ailleurs. Sous un bon gouvernement, elle ferait de plus grandes choses, mais aurait besoin, pour vivre, de moins d'énergie, et par conséquent serait moins belle".[4]) Auch Mérimée berichtet, daß „Beyle explique la beauté par la passion".[5]) Von Cività-Vecchia sagt er: „Il n'y a là de poétique que les douze cents forçats".[6])

So verstehen wir auch seine Verehrung für Shakespeare. Die „Force" soll seine Schwester in ihm beachten (vgl. Corr. de St. I 246). Das eben fehlte ja der klassischen Kunst der Franzosen. Schon 1804 schreibt er mit Bezug auf Corneilles Rodogune in sein Tagebuch (Journal S. 67): „La fausse délicatesse m'a frappé en deux endroits, ...; ces deux scènes auraient glacé de terreur dans Shakespeare, ...", denn „dans les arts, il faut toucher profondément" (Mélanges 221). Freilich für „des âmes efféminées, des âmes rouillées par l'étude du grec et rapetissées

---

[1]) Journal 31.
[2]) Vie de Rossini 35.
[3]) Vie de Rossini 34 und Mélanges 269.
[4]) Promenades II 9. Ähnlicher Gedanke Hist. de la Peint. 251 note.
[5]) Corr. inédite XVIII.
[6]) Corr. de St. III 258.

par la vie monotone du cabinet", für solche Leute ist Shakespeares Kunst unerträglich. Denn dieser hatte für Leute mit starken Nerven, für Leute, die noch männlich fühlten, geschrieben, nicht für Pedanten (vgl. R. et Sh. 425). Da aber der Charakter der Franzosen in den letzten 30 Jahren (er meint, seit der Revolution) „plus marqué, plus fort" geworden ist, muß auch die Literatur energischer werden.[1] Daß die Energie ein Hauptmerkmal der neuen, der romantischen Literatur, wie er meint, sein soll, spricht er schon 1816 aus, denn er sagt: „Le système romantique ... triomphe tel qu'il est expliqué ... et tel qu'il est pratiqué par Lord Ba-i-ronne (Lord Byron)".[2] Denn Byron ist ihm der energische Dichter so gut wie Shakespeare (vgl. Hist. de la Peint. 351 f.).

Durch diesen energischen und leidenschaftlichen Zug würde diese Literatur einen grandiosen, hünenhaften Charakter erhalten. Und dies schätzt Stendhal eben am meisten in der Kunst, im Unterschied von den meisten seiner Zeitgenossen. Stendhal war es daher auch, der Michel Angelo, den man vorher wegen seiner kraftstrotzenden Kunst in Frankreich wenig schätzte, wieder zu Ehren brachte (vgl. Chuquet 252 f.).

Dagegen haßt er, wie die Romantiker, das Tändelnde, das Zierliche in der Kunst (Rokkoko) (vgl. Promenades I 244). In einer solchen Kunst überwiegt das Detail, und dieses führt zur „petitesse" (vgl. R. N. Fl. 44). Darum legt Stendhal auch so wenig Wert auf kleine Mängel. Oft genug kann man daher auch kleine Fehler im Stile, und oft auch große in der Komposition seiner Romane beobachten.

Wie verhält sich nun die Romantik zu diesen Forderungen? Auch sie verlangen eine Kunst, die nicht nur ein „amusement" sei wie die klassische. „Le romantisme d'impression veut pénétrer la vie jusqu'en son fond le plus amer, et de cela il reste grave" (Petit de Julleville VII 181). So verkennt denn auch Stendhal manchmal den Fortschritt nicht, den die Romantik in dieser Hinsicht gegenüber der Klassizität gemacht hat. Die „Lucrèce

[1] vgl. R. et Sh. 248, 249; ebenda 251; Vie de Rossini 158.

[2] Corresp. de St. II 12. Dieser Gedanke auch Hist. de la Peint. 42.

Borgia“ stellt er wegen ihrer „énergie“ dem „Méchant“ des Gresset gegenüber (vgl. Chroniques it. 342). Aber im allgemeinen bleiben die Romantiker doch weit hinter dem Ideal Stendhals zurück. Auf die Resignation und das Weibliche als Grundzüge der Romantik ist ja schon oben hingewiesen worden und auf ihr Verhältnis zu Stendhals Energie. Die melancholische weltschmerzliche Stimmung, auf welche die Romantiker so großen Nachdruck legen und die für die meisten charakteristisch ist, hatte Stendhal selbst in sich früher erlebt, aber er will sie später nur als Durchgangsstadium, nicht als dauernden Gemütszustand gelten lassen. So schreibt er in sein Tagebuch: „Il faut avant tout que le poète ait senti un nombre immense d'émotions, depuis les plus fortes . . ., jusqu'au plus douces“ (Journal 110). Im allgemeinen aber liebt es Stendhal, wenn er von Gefühlen usw. spricht, ein Wort beizufügen, das einen intensiven Grad bezeichnet (vgl. R. W. Fl. 255; Vi de Rossini 249 usw.).

Daß die Romantiker nicht die von ihm vertretene Literatur pflegten, sah denn Stendhal auch ganz gut. Der Gemütsanlage der Kalabrier stellt er den „ton dégoûté de la vie, dont parmi nous, le René de M. de Chateaubriand a été à la fois la copie et le modèle“ (R. N. Fl. 287 f.) gegenüber. An den Gedichten von Lamartine und V. Hugo kann er begreiflicherweise keinen, Geschmack finden, in der Melancholie von Lamartine sieht er nur die Folge seiner „oisiveté“ (vgl. Corr. de St. II 373). Wenig lobend ist auch, was er in „Mélanges d'art et de littérature“ sagt: „Il y a un Massacre de Scio, de M. Delacroix, qui est en peinture ce que les vers de Mme Guiraud et de Vigny sont en poésie, l'exagération du triste et du sombre. Mais le public est tellement ennuyé du genre académique . . . qu'il s'arrête . . .“ (Mélanges 150).

Nach 1837, scheint es, lag diese energische Literatur, die Stendhal so sehr wünschte, für ihn noch in der Zukunft. Er schreibt damals: „La littérature française peut (donc) espérer une belle époque d'énergie, lorsque arriveront dans le monde les petits-fils des enrichis de la révolution“ (Mém. d'un tour. I 86); und noch im gleichen Jahr fragt er nach der energischen Tragödie (Mém. d'un tour. II 310).



Diese energische Literatur, nach der sich Stendhal so sehr sehnte, die einzige, die für die Leute nach der Revolution geschaffen gewesen wäre, die romantische Literatur des 19. Jahrhunderts nach Stendhalschem Begriffe, war nicht die Poesie der romantischen Schule. Diese war nach Stendhals Definition unromantisch (vgl. Faguet, Politiques et mor. III 38 ff.).

Über Stendhals Stellung zu den beim romantischen Genie charakteristischen Merkmalen wird später zu handeln sein.

Ein anderes wichtiges Merkmal der von Stendhal vertretenen Literatur soll die Natürlichkeit und Schlichtheit sein. Diese Forderung richtet sich zunächst gegen die Unnatur und Geschraubtheit der pseudoklassischen Kunst, die mit unnatürlichem Flitter ihre innerliche Hohlheit zu verdecken suchte. „Le naturel est une des principales parties de l'Art", schreibt er 1804 in sein Tagebuch (S. 50). Das Natürliche, Naïve hat für Stendhal einen eigentümlichen Reiz. Was ihm auf seiner Reise in Italien besser gefiel als die Prachtbauten der Vorzeit, der Glanz der italienischen Landschaft, „c'est le chant des oiseaux dans le Colisée", schreibt er an seine Schwester (Corr. de St. I 373). Die Bauten der Römer sind ihm wegen der Einfachheit besonders lieb (vgl. Promenades I 30 und sonst oft). Wegen ihrer Natürlichkeit schätzt er auch so sehr die Italiener: „La force, la simplicité, le naturel, jamais aucune imitation . . ., voilà ce qui place si haut les poésies en vernacolo", sagt er von der Dichtung des Carolino Porta, „Rien n'est si simple et si naïf qu'un poète italien: Grossi, Pellico, Porta, Manzoni et même Monti . . ." (R. N. Fl. 96 f.).

Auch die Romantik macht Front gegen alle Unnatur in der Kunst. V. Hugo greift die Muse der Pseudoklassiker an: „le mot propre lui fait horreur. Il n'est point de sa dignité de parler naturellement" (Préf. de Cromwell 31). „Le faux, le guindé, l'affecté me sont antipathétiques, et je les devine, même quand l'habilité les a couverts du vernis d'une fausse simplicité . . .", sagt G. Sand in Hist. de ma Vie V 45. Aber die Romantik verlangt nicht nur Natürlichkeit, sondern auch, wie Roussau, Natur. Die Kunst muß aus dem tiefsten Grunde der menschlichen Seele,

aus ihren primitiven und von der Kultur unverfälschten Kräften erstehen. „Il faut puiser aux sources primitives. C'est la même sève, répandue dans le sol, qui produit tous les arbres de la forêt, si divers de port, de fruits, de feuillage. C'est la même nature qui féconde et nourrit les génies les plus différents" (Préf. de Cromwell 27). Die romantische Kunst ist der Urwald, die Natur selbst, während die klassische Kunst der Garten von Versailles ist (vgl. Barat 160). So hören wir denn in den „Méditations" von Lamartine reine Naturlaute, und andere, wie Musset, folgen seiner Aufforderung: „Il faut écrire comme ou respire, parce qu'il faut respirer, sans savoir pourquoi".

Dabei sind die Romantiker weit entfernt von dem „naturel" eines Stendhal, das ja seiner ganzen Weltanschauung gemäß sehr zum „Nüchtern" hinneigt. Gerade das hassen die Romantiker. Gegen die prosaische Nüchternheit hatte ja, wie wir sahen, Mme de Staël ihr Kapitel vom Enthusiasmus geschrieben, und wie konnte eine Dichtung, die alle menschlichen Ideale besingt, die sich in der Inspiration dem höchsten Wesen nahe glaubt, wie konnte sie ohne Enthusiasmus auskommen? Mußte dem Egoisten und Materialisten Stendhal die Menschenwürde nicht viel kleiner vorkommen als z. B. einem V. Hugo? War einem Stendhal etwa die Frage nach dem Lose und der Bestimmung des Menschen wert, in weltfernem Grübeln untersucht zu werden, wie etwa einem Vigny? Das Jauchzen und Seufzen des romantischen Genies war ihm unbegreiflich. Stendhal konnte sich nicht in die hohen Sphären erheben, in denen der Romantiker sich aufzuhalten pflegte. Es gelang ihm noch viel weniger als jenem Saint-Chamans, der in seinem „Anti-Romantique" schreibt: „J'ai quelque fois une impatience indicible de descendre de la hauteur où je m'élève avec elle (Mme de Staël); et quand je me suis perdu quelque temps dans cette fantasmagorie rêveuse, idéaliste, romantique, mystique, métaphysique, enthousiaste et infinie, si je trouve quelqu'un qui vienne me dire simplement et sans périphrase bonjour et bonsoir, j'éprouve un bien-être" (Petit de Julleville VII 154). Dazu kommt noch, daß die Romantiker nur zu gern sich übertrieben und theatralisch gaben. So ist es kein Wunder, wenn Stendhal

immer wieder über die emphase und enflure usw. der Literatur seiner Zeit klagt. Von Mme de Staël kann er kaum reden, ohne ihr „enflure“ und „exagération“ vorzuwerfen.[1]) Am 3. 1. 1827 redet er von den „dures exagérations de M. Hugo et Delavigne“ (Corr. de St. II 285). Am 17. 1. 1828 schreibt er von dem venetianischen Dichter Buratti: „Quelle différence de cet homme de génie à tous nos gens à chaleur artificielle! Jamais je ne rapportai à Paris un plus profond dégoût pour ce qu'on y admire; voilà ce qu'il faudra bien cacher“ (Corr. de St. II 482).

Am offenbarsten wird der ganz verschiedene Standpunkt von Stendhal und der Romantik bei der Untersuchung des Prinzips der Wahrheit, das von ihnen beiden im Gegensatz zur konventionellen Unwahrheit der pseudoklassischen Kunst aufgestellt wird. Dem Stendhal ist es nämlich in der Kunst zunächst um das Wahre zu tun, besonders aber in der Literatur. Auf das Wahre hatte schon in der Zeit des Rationalismus Boileau einen großen Nachdruck gelegt, und die Ästhetik des Materialismus hatte daran nichts geändert. Dieser liegt das Wahre näher als das Schöne. In Italien blieb selbst die Romantik, von einzelnen abgesehen, noch auf diesem alten Standpunkt und führte dort auch konsequenterweise zum „verismo“. Di Breme und Berchet, mit welch letzterem sich ja Stendhal auch sonst nahe berührt, sprechen das deutlich aus; von di Breme sagt Borgese (S. 65): „Sosteneva questi, con tutti i romantici, che si deve poetare secondo la ragione e la verità, mentre il Leopardi non credeva possibile poesia senza illusione“. Ebenso Berchet (vgl. Borgese 92). Stendhal bleibt also nur seinem ganzen Systeme getreu und verleugnet auch den Einfluß der Italiener nicht, wenn er so sehr die Wahrheit und zwar Wahrheit schlechthin in der Kunst betont. So gelangt Stendhal zum Realismus. Stendhal glaubt ja, wie wir wissen, daß die Kunst Nachahmung der Natur sei, und er glaubt, daß man sich der objektiven Wahrheit in der Kunst mehr nähern müsse, als z. B. Racine es getan hatte; Racine, da er für einen überfeinerten Hof schrieb, konnte dies nicht tun, er hätte durch eine wahre und energische Schilderung der

[1]) vgl. Corr. de St. I 228, I 232; Journal 323; Promenades I 286 f.

Menschen usw. bei dem blasierten Geschmack seines Publikums Anstoß erregt. Anders aber war die Sache, wenn man für ein praktisches, auf materiellen Erwerb ausgehendes Publikum schreiben wollte. Da braucht es, meinte Stendhal, nicht eine so starke Abtönung alles dessen, was an die Wirklichkeit erinnert. Und zu diesem Publikum rechnete sich Stendhal selbst. Er hatte genug von der stark idealisierenden Kunst der klassischen und nachklassischen Zeit; darum langweilte er sich bei den Stücken von Racine und Voltaire und ihren Nachtretern. Shakespeare, meinte er, hat nicht seine Gestalten vergrößert und so idealisiert: „Shakespeare laissa aux objets de la nature leurs justes proportions; et c'est pour cela que sa statue colossale nous paraît tous les jours plus élevée . . .“ (Hist. de la Peint. 74). Von sich selbst macht er folgende charakteristische Bemerkung: „Je ne me crois d'autre garant de mérite que de peindre ressemblante la nature qui m'apparaît si clairement à de certains moments; je suis sûr de ma parfaite bonne foi, de mon adoration pour le vrai . . .“ (Vie de H. B. 196). Seine Stellung zur realistischen und idealisierenden Kunst spricht er in „Racine et Shakespeare“ (S. 100 f.) aus: „Il me reste deux choses à dire sur le beau. La première, c'est que, quoique j'estime beaucoup les peintres qui font du beau idéal, tels que Raphaël et le Corrége, cependant je suis loin de mépriser ces peintres que j'appellerais volontiers peintres-miroirs, ces gens qui, comme Guaspre, Poussin, reproduisent exactement la nature, ainsi que le ferait un miroir“.[1]) Es ist hier unmöglich, die weiteren Ausführungen Stendhals wiederzugeben. Aber er schreibt hier mit einer solchen Wärme und Begeisterung für die Realisten in Literatur und Kunst, daß es unschwer ist, seine persönliche Vorliebe für den Realismus daraus zu ersehen.[1]) Interessant ist auch eine Stelle in dem „Salon de 1824“, die leider auch nicht ganz wiedergegeben werden kann: „J'ai loué de verve le paysage de M. Constable; c'est que la vérité a pour moi un charme qui saisit d'abord, qui entraîne à l'instant. Les amateurs de l'école de David préfèrent hautement les paysages de M. Turpin de Crissé, et

[1]) vgl. dazu Hist. de la Peint. 337.

surtout celui qui nous montre Apollon chassé du ciel".[1]) In seiner Begeisterung für das realistische Drama hat er sogar noch Bewunderung für den alten Massinger übrig, den er manchmal zitiert[2]) (vgl. auch R. N. Fl. 233).

Diesen Realismus, der seiner nüchternen Weltanschauung entsprach, hat Stendhal in seinen eigenen Werken gepflegt. Bekannt ist ja die Wahrheit und Treue, mit der er zum erstenmal in der modernen französischen Literatur eine Schlacht geschildert hat, wie sie einem Zuschauer sich darbieten mag. Die Schlacht bei Waterloo sollte jedenfalls ein literarisches Pendant zu Horace Vernet's „La Bataille de Montmirail" sein. Er sagt von diesem Gemälde: „Pour la première fois un tableau a osé représenter la manière dont on se bat aujourd'hui". Dagegen hätten alle modernen Schlachtenmaler sich Raphael zum Vorbild genommen (vgl. Promenades I 231).

Die starke Betonung des Prinzips der Wahrheit ist bei Stendhal recht alt. Es läßt sich bis in das Jahr 1803 verfolgen, also wieder an jenen Wendepunkt in seiner Weltanschauung. Er schreibt sich damals in sein Tagebuch als eine Regel für sein literarisches Schaffen: „Ne pas prêter à des gens d'une classe des idées que l'on n'a que dans une autre classe; les gens du peuple parlent-ils souvent du bonheur comme nous l'entendons?" (Journal 25). Er geht also auf die charakterisierende realistische Literatur aus. Wie sich Stendhals Realismus außerdem noch zeigt, wird später, wenn von den Mitteln zu handeln ist, die zu der wahren Schilderung führen, noch genauere Erörterung finden.

Auf einem ganz anderen Standpunkt steht die Romantik. „Verité" hatte V. Hugo schon 1824 in seiner Préface verlangt. Aber erst in seiner „Préface de Cromwell" spricht er sich darüber genauer aus — und auch hier nicht klar genug —, was er unter diesem vielsagenden Worte versteht. Er redet dort von einer „limite infranchissable qui sépare la réalité selon l'art, de la réalité selon la nature. Il y a étourderie à les confondre, comme le font quelques partisans peu avancés du romantisme.

---

[1]) vgl. Mélanges 200 f., auch 191.
[2]) vgl. Annance 32; Le Rouge et le Noir II 37.

(Er meint damit sicher auch Stendhal.) La vérité de l'art ne saurait jamais être, ainsi que l'ont dit plusieurs, la réalité absolue" (Préface de Cromwell 28). Was freilich das unterscheidende Merkmal ist, sagt er nicht. Etwas klarer wird er schon, wenn er auf den Vergleich mit dem Spiegel kommt. Hatte Stendhal in „Racine et Shakespeare" (S. 100 f.) von den peintres-miroirs und von Carmontelle oder Goldoni, „qui ont été les miroirs de la nature" mit warmer Anerkennung gesprochen, so erklärte vier Jahre darauf V. Hugo, daß das drame nicht ein gewöhnlicher Spiegel der Natur sein dürfe, sondern „un miroir de concentration qui, loin de les (die Farben) affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. Alors seulement le drame est avoué de l'art" (Préf. de Cromwell 29). Er sprach damit ganz im Sinne A. W. Schlegels, der sich wiederholt feindlich gegen die realistische Bühne eines Diderot usw. geäußert hatte.[1]) Denn die Romantik sollte eine idealisierende Kunst vertreten, das Schöne sollte ihr in erster Linie maßgebend sein. Lamartine hatte diesen Gedanken Stendhal gegenüber vertreten. Er schreibt an ihn: „Il (Stendhal) a oublié que l'imitation de la nature n'est pas le seul but des arts, mais que le beau était, avant tout, le principe et la fin de toutes les créations de l'esprit" (R. et Sh. 130).

Freilich läßt sich in der Romantik eine Annäherung an den Realismus, wenigstens im Vergleich zu den Pseudoklassikern, nicht verkennen. Die „couleur locale", das Eingehen auf das Detail, die Verwendung des „mot propre", die wir bei ihnen finden, sind gegenüber den Typen und alles Akzidentellen baren Gestalten eines Racine und den endlosen Umschreibungen eines abbé Delille sicher bemerkenswerte Versuche zu einer realistischeren Dichtung (vgl. Barat 243 f.).

Dazu kommt aber noch ein weiterer Unterschied. Wenn die Romantiker von vérité sprechen, so denken sie oft an die Wahrheit und Lauterkeit ihrer Gefühle. Das eigene Herz beschäftigt die Romantiker mehr als die Außenwelt. Der Romantiker verläßt sich auf die Wahrheit seiner Gefühle (vgl. Küchler); und

[1]) vgl. Vorlesungen I 100; Cours de lit. dram. II 73, III 299 ff., III 314.

in seinem eigenen Ich läßt er die Außendinge sich spiegeln. Dieses subjektive Bild, das sich aber von dem eigentlichen Objekt meist recht erheblich unterscheidet, ist für den Romantiker vermöge seines individualistischen subjektiven Standpunktes in erkenntnistheoretischen Dingen eben die Wahrheit. Um das Ding an sich kümmert sich ja V. Hugo z. B. nicht. Seine Individualität drängt sich so stark hervor, daß er vermöge seiner eigentümlichen Geistesstruktur in fast alles, was er sieht, einen Gegensatz legt oder es ins Gewaltige steigert. Stendhal, wie wir sehen werden, befolgt eine andere Methode, er prüft nach, ob und wie weit sich eine Schilderung, ein Charakter mit dem Original deckt. „As-tu lu Corinne", schreibt er an seine Schwester, „On est enchanté ici; mais la peinture est loin de l'original!" (Corr. de St. I 299.)

Stendhals Methode ist die der genauen Beobachtungs dazu kommen noch die Resultate der Wissenschaften, speziell der materialistischen Naturwissenschaft, die er sich bei seinen Studien zu eigen gemacht hatte. Der erkenntnistheoretische Standpunkt Stendhals ist ja der, daß nichts mehr Realität hat als eben die Außenwelt, und auf nichts verläßt er sich mehr als auf die exakten Wissenschaften, die auf einer möglichst genauen Beobachtung der Außenwelt beruhen. Sein Wahrheitsdrang konnte sich also beruhigen, wenn er seine Literatur auf Observation und exakter Wissenschaft aufbaute.

Schon 1803 hatte er sich vorgenommen, die Menschen in der Geschichte und in der Gesellschaft zu studieren (vgl. Journal 24); Mérimée erzählt von ihm folgendermaßen: „La constante préoccupation de Beyle était l'étude des passions. Lorsque quelque provincial lui demandait quelle était sa profession, il répondait gravement: ‚Observateur du cœur humain' . . ." (Corr. inéd. XIV). Was Mérimée hier von seiner Hauptbeschäftigung sagt, ist unbedingt richtig. Man lese nur seine Reisetagebücher, und man wird sehen, wie er auf der Straße, im Theater, im Salon, wo immer er ist, genau beobachtet, sich Notizen macht, sich Anekdoten erzählen läßt und besonders auf kleine Nuancen achtet.[1] Am

[1] vgl. Journal 388; R. N. Fl. 5 ff., 24, 24 f., 31, 37, 58, 106 ff., 113; Promenades I 68 f.; Mem. d'un tour. I 21, I 77 ff., I 91.

9. 3. 1804 schreibt er in sein Tagebuch (Journal 37): „Je crois que je ferai bien de suivre le barreau des pays divers où je me trouverai; j'étudierai les hommes, et si jamais il faut prendre un état je me ferai avocat". „Facta, facta, nihil praeter facta, sera un jour l'épigraphe de tout ce qu'on écrira sur l'homme", sagt er in seiner „Histoire de la Peinture", 229. Und an Sainte-Beuve schreibt er: „Que je hais le caractère garçon et hâbleur! ... Il faut constater, constater" (Corr. de St. III 34). Da ihm seine eigene Erfahrung nicht zu genügen schien, forderte er öfter Bekannte auf, ihm solche „faits" und Detailschilderungen mitzuteilen (vgl. Corr. de St. I 107 f., 110, III 225). Auch italienische Manuskripte verschaffte er sich, um die Leidenschaften anderer Zeiten zu erforschen. Wenn man aber auf Grund von Manuskripten Romane usw. schreiben will, muß man sich hüten, von seinen modernen Anschauungen und Gefühlen etwas hinzuzufügen; man muß also im höchsten Grade objektiv sein. So schreibt er z. B. in „Vittoria Accaromboni", die auf einem italienischen Manuskript beruht: „J'ai pris de la peine pour que la traduction de cet ancien style italien ... ne présentât pas de reflets de la belle littérature moderne, et des idées de notre siècle sans préjugés" (vgl. l'Abbesse de Castro etc. 146). Ähnlich und auch wieder mit einer Satire gegen „la belle littérature moderne" spricht er sich in der Duchesse de Palliano aus (ebenfalls einer freien Übersetzung aus dem Italienischen): „La vanité littéraire me dit que peut-être il ne m'eût pas été impossible d'augmenter l'intérêt de plusieurs situations en développant davantage, c'est-à-dire en devinant et racontant au lecteur, avec détails, ce que sentaient les personnages. Mais moi, jeune Français, né au nord de Paris, suis-je bien sûr de deviner ce qu'éprouvaient ces âmes italiennes de l'an 1559" (Abbesse de Castro 239). Stendhal schildert daher auch mit Vorliebe Ereignisse und Charaktere seiner eigenen Zeit, er beschreibt nichts, was er nicht gesehen, und erzählt nichts, was er nicht selbst erlebt oder von andern gehört hätte. Es ist ganz erstaunlich, welche Masse von eigenen Erlebnissen Stendhal in seinen Romanen verwertet hat. Fabrice del Dongo erinnert oft in den unwichtigsten Erlebnissen, die er hat, z. B. dem Streit in Lausanne, an Stendhal (vgl. Chuquet 46 f.). Die

Szene an der Brücke in der Schilderung der Schlacht bei Waterloo ist, soweit die Namen in Betracht kommen, historisch. Der capitaine Henriet, die Gestalt des Robert, der colonel Macon sind historisch (vgl. Chuquet 60 ff.). Ganz romanhafte Züge, z. B. Juliens Einsteigen in Mme Rênals Zimmer mittels einer Leiter, sind nicht erfunden, sondern erinnern stark an Stendhals eigene Liebesabenteuer (vgl. Chuquet 181). Daß uns Stendhal die Schlacht bei Waterloo so erzählt, wie er es tut, verdanken wir wohl dem Umstand, daß er nur eine Schlacht gesehen hat, nämlich die Schlacht bei Bautzen, wo er wie Fabrice nicht mitten im Schlachtgetümmel, sondern „sur les derrières“ war (vgl. Chuquet 456).

Von fast allen Hauptcharakteren lassen sich die Originale finden, meist waren es Zeitgenossen, andere wie die Gina stellen historische Persönlichkeiten dar (vgl. Chuquet 424). Er selbst gibt manchmal über die Personen, die ihm Modell standen, Aufschluß. So schreibt er an Mérimée: „Il est vrai que j'ai copié Armance, d'après la dame de compagnie de la maîtresse de M. Strogonoff qui, l'an passé, était toujours aux Bouffes“ (Corr. de St. II 446). An den roman à documents erinnert es bereits, wenn Stendhal im Jahre 1830 als Stoff zu seinem Roman „Le Rouge et le Noir“ einen Kriminalprozeß wählt und den darüber existierenden Akten ziemlich genau folgt (vgl. Rom. et Nouv. XCII).

Stendhal hat nicht nur nichts oder doch ganz wenig erfunden, sondern er schätzte auch Erzählungen usw., die auf reinem Erlebnis beruhten, höher als erfundene Romane. So sagt er von dem Leben einer Bologneserin, daß es einen der interessantesten Romane abgeben könnte; „mais il faudrait“, fügt er hinzu, „n'y rien changer: ... Comme cela est supérieur à tous les romans inventés!“ (R. N. Fl. 247). Zu seinem Gastwirt in Padua sagt er: „J'imiterai votre vieux conteur Bandello ... qui eût cru faire un crime de négliger les circonstances vraies de son histoire ou d'en ajouter de nouvelles“ (Chartreuse de Parm. Avertissement 2). Und diesen Bandello hat Stendhal sehr hochgeschätzt.

Dagegen verwirft Stendhal die historischen Romane eines Walter Scott und seine zahlreichen Nachahmungen in Frankreich. Dieser mit anderen habe sich erkühnt, schreibt er, „à décrire

une société qu'il n'a jamais vue, et dont, y eût-il été admis, il n'eût pu comprendre les finesses et les sous-entendus qu'après un an d'habitude" (Corr. de St. II 281 f.). Noch schärfer verurteilt er solche zum Teil erfundene Romane in seinen späteren Jahren: „On voit que l'auteur (von Une fée de salon; es ist Frémy) connaît le monde et sait le peindre avec vérité et franchise, chose qui me semble un peu plus difficile que de décrire la façon de vivre d'un seigneur anglais du 13e siècle, ou le passage d'armes, près d'Ashby de la Zouche (Ivanhoé). Le moindre défaut de ces peintures des habitudes sociales du 13e siècle est une fausseté complète et ridicule. Ces héros, si brusques, si héroïques, si grossiers .... sont remplacés par des êtres factices, tout pétris de la générosité du 18e siècle, et dont l'unique affaire semble être d'exagérer la grimace terrible ..." (Corr. de St. III 181). Die Kunst sei ja nur ein „beau mensonge", Walter Scott sei aber „trop menteur" gewesen (vgl. R. et Sh. 297). In seiner Jugend hatte Stendhal den Walter Scott hoch geschätzt; damals glaubte er wohl noch an die völlige Zuverlässigkeit des Schotten.

Aus all diesen Ausführungen geht hervor, daß Stendhal die Phantasie am liebsten aus seiner romantischen Literatur, wenn auch nicht gerade ganz verbannen, aber doch in den Schranken halten möchte, die ihr die rationalistische Kultur der klassischen Zeit gesetzt hatte. Die französische Romantik aber verlangt gerade die Freiheit der Phantasie. Die Romantik hat eben das große Verdienst, der Phantasie den ihr gebührenden ersten Platz in der Poesie wieder verschafft zu haben. Freilich haben manche, z. B. Nodier, einen gar zu einseitigen Standpunkt vertreten. Dieser ging so weit, daß er sagte, er verabscheue das Wahre in den Künsten, die Quellen der Poesie sind nach seiner Ansicht nur die Illusionen (vgl. Barat 123 ff.). So weit ging man in der Reaktion gegen den nüchternen Rationalismus. Ein Zug zum Phantastischen, zum Visuellen und Träumerischen ist ein Merkmal, das sich bei allen Romantikern findet, die meisten lieben in ihren Phantastereien das Düstere und Grauenvolle. Man denke nur an den Totentanz, die Unterhaltung der drei abgeschnittenen Köpfe usw. in den „Orientales", oder an die düsteren Fiktionen eines Chateaubriand. Stendhal dagegen hatte schon im Conciliatore

erklärt: „Il romantismo (adunque) non consiste nel favoleggiare continuamente di streghe o folletti e miracoli degni del Prato fiorito ....“ (Il Conciliatore 105, 1 Sp.). Was Shakespeare anlangt, so hatte Stendhal schon 1806 an seine Schwester geschrieben: „... ne te laisse point séduire par leur (er meint hier alle englischen Dichter, denkt aber speziell an Shakespeare) enflure, leur gigantesque, leur noirceur d'imagination“ und schreibt ihnen eine „imagination superstitieuse et avide“ zu (vgl. Corr. de St. I 245 f.; vgl. auch Il Conciliatore 98 und R. et Sh. 152 f.).

Daß dem nüchternen Stendhal ein reicheres Phantasieleben abging, geht auch daraus hervor, daß er das Malerische, „le pittoresque“ in seinen Werken, man kann sagen völlig vernachlässigt. Rousseau scheint für ihn nicht die Wunder der Natur entdeckt zu haben, der Exotismus von Bernardin de Saint-Pierre und von Chateaubriand ist ihm ein versiegeltes Buch, für die farbenprächtigen Schilderungen von Walter Scott hat er keinen Sinn. So oft hätte er in der „Chartreuse de Parme“ Gelegenheit gehabt, die Herrlichkeit der oberitalienischen Seen zu schildern; aber nichts von all dem. Von Walter Scott sagt er: „... ses éternelles descriptions de costumes ennuient et fatiguent“ (vgl. Corr. de St. II 393); früher ließ er sie noch gelten, wenn sie die psychologische Schilderung unterstützten. Er redet zwar von den „mœurs si pittoresques du moyen âge“ (vgl. Corr. de St. II 288), aber ein tieferes Verständnis für ihre Schönheit ist ihm sicher abgegangen. Denn sein ganzes Interesse — und dies ist eben das Unmoderne an Stendhal — wendet sich den psychologischen Problemen zu. Verstandesmäßig die Motive menschlichen Handelns zu erforschen, war so recht Stendhals Sache. Dagegen ist die Psychologie die schwache Seite der Romantik. So lange hatte man in der französischen Literatur sich unter dem Einfluß einer rationalistischen Philosophie fast ausschließlich mit dem Menschen als einem rein geistigen Wesen beschäftigt, daß man die neue Richtung der Romantik nur mit Freuden begrüßen konnte. Stendhal steht also wieder ganz auf dem Boden des 17. und 18. Jahrhunderts, wenn er sagt: „J'ai oublié de peindre ce salon. Sir Walter Scott, et ses imitateurs, eussent commencé par là, mais moi, j'abhorre la description matérielle“ (Souvenirs 41; vgl. auch Corr. de St. III 92).

Nur eine Neuerung hat Stendhal in der psychologischen Schilderung eingeführt: er nimmt zum ersten Male die Wissenschaft zu Hilfe, um möglichst genaue Charakterschilderungen und -entwicklungen geben zu können. Denn die Nuancierung geht Stendhal über alles,[1]) wieder im Gegensatz zur Romantik, die in erster Linie das Vage, Unbestimmte und Zerfließende liebt. Stendhal aber sagt: „Tout ce qui est vague en ce genre (er meint in den Anekdoten) est faux“ (R. N. Fl. 247). Darum verachtet und verwirft er den Alexandriner; denn er läßt die feine Nüance verloren gehen (vgl. R. et Sh. 89, 160). Diese ganz verschiedene Richtung, die Stendhal und die Romantik verfolgen, ist nur eine Folge ihrer verschiedenen Weltanschauung. Für Stendhal existiert nur das, was er sieht (vgl. Mém. d'un tour. II 27) und hört; dieses verhältnismäßig beschränkte Gebiet, das er durch seinen engherzigen Standpunkt noch mehr einengt, ins einzelne zu erforschen, setzt sich Stendhal als Aufgabe. Der Romantiker, dem der Spiritualismus ein ungeheures, endloses Gebiet erschloß, für den auch das Existenz hat, was er fühlt und glaubt, muß natürlich das entgegengesetzte Ziel verfolgen.

Die genaue Erforschung des Menschen wird natürlich durch wissenschaftliche Methode sehr gefördert. Wie sein Lehrer Cabanis bei den Kranken, die er besuchte, Notizen sammelte, um sie in seinem Werke „Rapports du physique et du moral“ zu verwerten, wie er und Tracy die Exaktheit der Beobachtung vor allem betonten, so hat sich auch Stendhal schon sehr früh einer bestimmten Methode beflissen.[1]) Die Beobachtungen, die er auf seinen Reisen usw. machte, wurden planmäßig notiert. So sind die allgemeinen Sätze, die er in „De l'Amour“ von der Liebe, ihrem Entstehen und ihren verschiedenen Stadien der Entwicklung aufstellt, die Folgerungen aus einer Menge von Einzelbeobachtungen „pris dans les salons, où j'entendais raconter des anecdotes“ (De l'amour XVIII). Darum macht dieses Buch auch einen wissenschaftlichen Anspruch: ... „ce petit volume“, sagt Stendhal, „n'est point

[1]) R. N. Fl. 21, 23, 24f., 32, 92; Promenades I 305; Corr. de St. II 432 usw.; Vie de Nap. IX f.

[1]) vgl. Corr. de St. I 143 u. I 94, wo er bereits (1804) von einer „science ... celle de l'homme“ spricht.



un roman, et surtout n'est pas amusant comme un roman. C'est tout uniment une description exacte et scientifique d'une sorte de folie très-rare en France" (De l'Amour V). An einer anderen Stelle sagte er, er wolle „simplement, raisonnablement, mathematiquement, pour ainsi dire", die Liebesleidenschaft behandeln (vgl. De l'Amour X). Als Mérimée ihm wegen der Unwahrscheinlichkeit des Charakters von Octave in „Armance" Einwürfe machte, erklärte er ihm: „Votre objection provient de la vérité probable, mon assertion de l'étude de la nature" (Corr. de St. II 447). Auch die Künste müssen eine wissenschaftliche Grundlage haben: „En politique", sagt Stendhal, „comme dans les arts, on ne peut s'élever au sublime sans connaître l'homme, et il faut avoir le courage de commencer par le commencement, la physiologie" (Hist. de la Peint. 212 note). Er denkt, wie sich aus dem Zusammenhange ergibt, vor allem an die Lehre von den Temperamenten und deren Abhängigkeit vom Klima, von der Lebens- und Ernährungsweise. Denn all dies muß z. B. der Maler berücksichtigen, wenn er die Nuancen richtig wiedergeben will. Guido hat z. B. gegen diese Lehre von den Temperamenten verstoßen. „Les apôtres du Guide, toujours sanguins et élégants, n'ont pas la profondeur et l'énergie de pensée qui sont ici de costume". „Quant à nous", fährt er fort, „la noblesse du vers alexandrin met nos poètes bien au-dessus de pareilles minuties, c'est dans Cicéron et Virgile qu'ils étudient le cœur humain. Les champs de batailles et les hôpitaux leurs semblent antipoétiques" (Hist. de la Peint. 239). Der Einfluß wissenschaftlicher Theorien seiner Zeit zeigt sich in Stendhals Romanen selbst. Es kommen in Betracht:

1. Die Klimalehre, an die Stendhal unbedingt glaubte und die er gegen Helvétius verteidigte (vgl. Hist. de la Peint. 208). So heißt es z. B. in „Le Rouge et le Noir" (I 37): „Dans une petite ville de l'Aveyron ou des Pyrénées, le moindre incident eût été rendu décisif par le feu du climat. Sous nos cieux plus sombres ... Tout va lentement; tout se fait peu à peu dans les provinces..." (Es handelt sich um die erwachende Liebe).

2. Cabanis' Lehre, daß der Mensch vermöge seines beschränkten „fluide nerveux" nur eine große Leidenschaft besitzen

könne (vgl. Vie de Rossini 13, 177). (Taines „faculté maîtresse".) Diese Grundlehre zeigt sich sehr deutlich in Julien.

3. Das System der Liebe, das Stendhal sich selbst konstruiert hatte und dessen Sätze für ihn in der Schilderung des Entstehens und des weiteren Verlaufs der Liebe offenkundlich maßgebend waren.

So auffallend auch solche Theorien und eine solche Methode in dieser Zeit sein mögen, so erklären sie sich doch leicht, wenn man bedenkt, in welchen Kreisen Stendhal verkehrte und welch große Hoffnungen auch er (vgl. Hist. de la Peint.), wie die Ideologen, auf die exakte Forschung setzte.

Über den Grad von Wahrheit, den Stendhal mit dieser neuen Methode erreicht hat, sind sich die Kritiker freilich nicht einig; doch ist es hier nicht unsere Aufgabe, darüber zu entscheiden.

Wie unromantisch diese ganze Methode ist, braucht wohl nicht betont zu werden. Die Romantiker, und zwar fast alle, waren schlechte Beobachter. Das Ich, der Lyrismus, oder wie wir es nennen wollen, machte ihnen ein objektives Beobachten unmöglich (vgl. Renouvier 103). Nur ein „froid philosophe" zu sein, wie Stendhal es sich z. B. in „De l'Amour" (S. 124) vornimmt, war für sie ausgeschlossen. Für die Romantik in dieser Hinsicht charakteristisch ist der Glaube an eine Inspiration. „Le poète ne doit donc prendre conseil que de la nature, de la vérité et de l'inspiration, qui est aussi une vérité et une nature" steht in der Préface de Cromwell S. 27. Diese Inspiration, die etwas Übermenschliches ist, ist natürlich viel eher geeignet, die Wahrheit zu vermitteln als die raison. Die Romantiker sagen: „Nos images à nous ne sont pas de mensonges, parce que nous sommes inspirés, et le poète inspiré est un voyant, un prophète, un mage qui ne peut errer; il n'a jamais „d'images fausses"; il a des illuminations divines supérieures à toute raison et à toute science ..." (vgl. Barat 260). Der Dichter übt sozusagen ein intuitives Schauen im Gegensatz zum diskursiven Denken des gewöhnlichen Erdenbürgers. Darum eben kann er auf die Beobachtung verzichten. „Chacun cherche en soi-même l'alpha et l'omega de tout", sagt Lasserre 190. Für Stendhal ist ein solcher Standpunkt unbegreiflich. Er kann darauf nur

antworten, was er den Deutschen sagt: „Quant à votre philosophie, elle consiste uniquement dans ce mot, j'aime à croire“ (Promenades II 49).

Die Romantiker taten sich viel darauf zugut, auch das Häßliche in der Kunst zu schildern und so einen höheren Grad von Wahrheit zu erreichen als z. B. die klassische Zeit, die das Häßliche vermied. Sie rühmen sich, daß sie nicht allein einen Ausschnitt aus der Natur geben, sondern die ganze Natur in ihrer Kunst darstellen. V. Hugo in der „Préface de Cromwell“ bringt das Häßliche in der Kunst in Zusammenhang mit dem Christentum. Sicher spielt aber ein Hang der Romantiker zum Schauerlichen und Gräßlichen, das sich ja oft genug mit dem Häßlichen deckt, viel mehr mit als der Drang nach Wahrheit in der Kunst. Das Häßliche entsprach auch dem Hang mancher Romantiker, das ganze Leben, auch dessen häßliche Seite zu erfassen; sie weilen jetzt in den idealsten Regionen und fallen dann zurück in die schmutzigsten Niederungen menschlichen Lebens (vgl. G. Sand, Elle et lui 101, 142). „La boue, mais l'âme“, möchte Lasserre (S. 183) als die Formel der romantischen Psychologie betrachten. So findet denn das Häßliche bei manchen Romantikern eifrige Pflege, z. B. bei V. Hugo in den „Misérables“, früher schon in „Han d'Islande“ und „Bug Jargal“, ferner bei Sainte-Beuve und bei den Malern.

Stendhal dagegen verwirft das Häßliche in der Malerei ganz und gar. „Jamais le laid n'a été en aussi grand honneur que dans la présente exposition“ (er meint den Salon von 1824) (Mélanges 183). „Le Massacre de Scion“ von Delacroix ist für ihn ungenießbar (vgl. Mélanges 179 u. 204 f.). Um so mehr muß man daher nach seiner Ansicht solche Künstler unterstützen, die das Schöne kultivieren (vgl. Mélanges 221). Denn er glaubt, daß die Künste so lange an der Schönheit festhalten müßten, als sich die Idealisierung mit der Wahrheit überhaupt vertrage (vgl. Mélanges 176 f.). Denselben Gedanken drückt er auch so aus: „Dans les tableaux de l'ancienne école, les arbres ont du style; ils sont élégants, mais ils manquent de vérité. M. Constable, au contraire, est vrai comme un miroir; mais je voudrais que le miroir fût placé vis-à-vis d'un site magnifique ... et non pas

vis-à-vis d'une charrette de foin qui traverse à gué un canal d'eau dormante" (Mélanges 202).

Aber auch in der Literatur, die er ja schon in den Artikeln im Conciliatore von den Künsten gesondert betrachtete, verurteilt er trotz seines streng realistischen Standpunktes den „genre lugubre" (vgl. Corr. de St. I 245 f.) und betont, daß man bei ihm kein massacre usw. finde (vgl. Vie de Napoleon III). Dies ist in der Tat auch richtig, trotzdem er in der Schilderung der Schlacht bei Waterloo dazu Gelegenheit gehabt hätte. Immerhin ist auch er z. B. in der Szene, wo Mathilde de la Mole das abgeschlagene Haupt von Julien küßt, weit genug gegangen.

Was Stendhal vom Naturalismus trennt, ist seine aristokratische Veranlagung. In die niedersten Klassen steigt er in seinen Romanen gewöhnlich nicht herab. Goldonis Komödien wären, wie er sagt, „excellentes comédies", wenn sie in den höheren Kreisen spielten (vgl. R. N. Fl. 391). Die Jesuiten möchte er ungern in einer Komödie behandelt sehen; denn es sind „pauvres hères nés sous le chaume pour la plupart" (R. et Sh. 188). Anderseits weist er bereits auf den Naturalismus hin, wenn er sagt, in Frankreich finden sich nur noch in den untersten Schichten, auf den Galeeren z. B., Leute, für die man ein Interesse haben könnte (vgl. R. N. Fl. 103; De l'Amour 125 usw.).

Unsere Untersuchung des Wahrheitsprinzips bei Stendhal und der Romantik hat also ergeben, daß sie wieder im schroffsten Gegensatz zueinander stehen. Stendhal ist ein solch einseitiger und strenger Realist, daß er im Grundsatz einen Mérimée oder Balzac und noch mehr einen Zola weit hinter sich läßt. Denn alle diese denken nicht daran, die Phantasie aus ihren Romanen zu verbannen. Freilich war doch auch wieder Stendhal Dichter genug, um tatsächlich der Phantasie weiten Spielraum in seinen Dichtungen einzuräumen.

Viertes Kapitel.

Die literarischen Gattungen.

Die Lyrik war die Stärke der französischen Romantik. Denn sie erhebt sich ja auf der Grundlage eines einseitigen Subjektivismus und wird dabei getragen von dem hohen Enthusiasmus eines idealistischen Systems. Darum suchten die Dichter ihr Heil nicht mehr in der Außenwelt, sondern im eigenen Innern, im Gefühl und in der Illusion. Darum aber auch die Gewalt, mit der sich diese Gefühle des Ich Luft machten, aller Salonkultur zum Trotz, die die Individualität möglichst zu unterdrücken suchte. Es war ein Bruch mit der Vergangenheit, als Rousseau seine „Confessions" niederschrieb, und er war sich dessen wohl bewußt; er schrieb (S. 1): „Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et qui n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi". Aber er fand Nachahmer, und diese waren die Romantiker, die wie er allen Regungen ihres Herzens freien Ausdruck verliehen.

Wie stellt sich nun Stendhal zu dieser neuen Poesie? In seiner Jugend glaubte er einmal dem Dichter, natürlich dem lyrischen, recht nahe gekommen zu sein, wenigstens nach seinem Berichte in der Vie de Henri Brulard (S. 96). Tatsache ist jedenfalls, daß er der romantischen Lyrik sehr wenig Verständnis entgegenbrachte. Bezeichnend ist es z. B., wenn er zweifelt, ob er im Jahre 1825 Béranger oder Lamartine als den größten französischen Dichter bezeichnen soll (vgl. Corr. de St. II 373). „Pour lui", sagt Mérimée, „la poésie est une lettre close" (Corr. inéd. XV). Und sie mußte es sein aus demselben Grunde, aus dem eine Poesie in dem von der Aufklärung beherrschten 18. Jahrhundert unmöglich war. Der ganze Subjektivismus seiner Zeit



war ihm ja ein Dorn im Auge. So sagt er z. B. von Byron: „Lord Byron était l'unique objet de sa propre attention. Par l'effet de cette mauvaise habitude (c'est la lèpre de la civilisation), il s'exagérait ses malheurs, comme ce J. J. Rousseau . . .“ (R. et Sh. 264). Und was er von den Deutschen sagte: „Le sentiment des Allemands, trop dégagés des liens terrestres, et trop nourris d'imagination, tombe facilement dans ce que nous appelons, en France le genre niais. Les têtes qui éprouvent des passions en Allemagne manquant de logique, supposent bientôt l'existence de ce dont elles ont besoin“ (Vie de Rossini 16), dasselbe hätte er seiner Weltanschauung gemäß auch von dem Lyrismus seiner Landsleute sagen können. Seiner Nüchternheit war die „emphase“ der Lyrik unerträglich. Diderot war für Stendhal emphatisch „mais combien en 1850 ne paraîtra-t-il pas supérieur à la plupart des emphatiques actuels! (Mém. d'un tour. I 86). Le cœur me bat encore en écrivant ceci, 36 ans après. . . . J'aime mieux manquer quelque trait vrai que de tomber dans l'exécrable défaut de faire de la déclamation, comme c'est l'usage“, schreibt er in der Vie de Henri Brulard S. 281. Stendhal ist eben sein Leben lang ein honnête homme geblieben. Er verehrte die Leidenschaften, aber „la passion a sa pudeur; pourquoi révéler ces choses intimes?“ schreibt er an Sainte-Beuve mit Bezug auf die romantische Lyrik (Corr. de St. II 532). Ähnlich in Mém. d'un tour. II 112. Denn der honnête homme muß vor allem seine Persönlichkeit zurückdrängen. So sagt er z. B. in den Souvenirs d'égotisme (S. 92): J'ai besoin de vaincre à chaque instant cette pudeur d'honnête homme qui a horreur de parler de soi“. Die Emphase ist „un reste des habitudes de la province (Chuquet 295), und Chateaubriand, „ce roi des égotistes“ [1]) „pèche contre le bon ton en parlant trop de lui“.[2]) Weitere Beispiele seiner Abneigung gegen das „je“ und „moi“ s. Journal 447 f.; Promenades I 15; 24; 25; Corr. de St. II 326 usw. Auch sein Verstand, der sich überall vordrängte, hinderte ihn an der freien Aussprache seiner Gefühle: Stendhal war sehr mißtrauisch (vgl. Rod 64).

[1]) Vie de H. Brulard 5 f.

[2]) Journal 427 f.; vgl. auch Promenades I 353.

Was die romantische Gefühlskultur anlangt, so war Stendhal weit von ihr entfernt. Er besaß eine große Sensibilität, aber diese kannte man schon im 18. Jahrhundert, man denke nur an den chevalier des Grieux in „Manon Lescant“ oder an Paul in „Paul et Virginie“, an deren Empfindsamkeit die Stendhalschen Romanhelden oft erinnern, und trotzdem hatte man es damals nicht zu einer wahren Lyrik gebracht. Es fehlt eben dieser Zeit noch vor allem der Spiritualismus und der Mystizismus. Diese erst gaben der neuen Lyrik den Schwung und den Zug ins Große.

So pflegt die Romantik das religiöse Gefühl (Lamartine, V. Hugo), die Schicksalsgefühle (Chateaubriand, Alfred de Vigny, V. Hugo). Dem Skeptizismus eines Stendhal mußten solche Gefühle unbegreiflich sein. Was konnte Stendhal, der von sich, allerdings in übertriebener Weise, sagt: Il n'aima aucun de ses parents (Journal Appendice VIII), über V. Hugos „Feuilles d'automne“ denken! Was das erotische Gefühl anlangt, so hat Stendhal freilich sein ganzes Leben lang geliebt, er hat in seiner Jugend, solange er ein Verehrer von Rousseau war, wohl auch von Chimären geträumt (vgl. seine Liebe zu Angela Pietragrua in der Vie de Henri Brulard 299), aber er war doch himmelweit von dem ekstatischen Liebeskult der Romantiker entfernt.

Rod (S. 59) scheint anzunehmen, Stendals „amour de l'amour“ sei der romantischen Liebe gleichgekommen; davon kann aber gar keine Rede sein. Denn die romantische Liebe ist ja erst durch den neu aufgekommenen Spiritualismus denkbar, den Stendhal nie mitgemacht hat. Die Romantik macht aus der Liebe, wie Lasserre (S. 279) sagt, „un révélateur de vérité religieuse ou metaphysique“. Stendhal aber ist ebenso wie seine Romanhelden weit davon entfernt, jenen unersättlichen, nach einem außerhalb alles Realen gedachten Ideal strebenden Liebesdrang in sich zu fühlen. Stendhal und seine Helden sind Männer der Wirklichkeit, sie bleiben Realisten, auch wenn sie lieben. „Tu ne m'aimes que physiquement . . .“, schreibt ihm eine seiner bezeichnenderweise sehr zahlreichen Geliebten, und sie hat damit Stendhals Liebe wohl nicht ganz unrichtig charakterisiert (vgl. Stendhal raconté par . . . 43). Seine Liebe mag manchmal romanhaft gewesen sein, aber sie war nicht romantisch.



Auch das Naturgefühl, wie es sich bei den Romantikern findet, teilt er nicht. Die Natur, auch die leblose, war ja für die meisten Romantiker beseelt, und so setzten sie sich mit der Natur in Verbindung. Ein geheimnisvolles Etwas vereinigte sie mit der Natur. Einen solchen Zug kann man in den zahlreichen Naturschilderungen Stendhals nie finden. Das Naturgefühl hat ihm sicher nicht gefehlt: „J'aime les beaux paysages“, sagt er, „ils font quelquefois sur mon âme le même effet qu'un archet bien manié sur un violon sonore; ils créent des sensations folles; ils augmentent ma joie et rendent le malheur plus supportable“ (Mém. d'un tour. I77). Aber von etwas spezifisch Romantischem keine Spur. Vergleichen wir damit, was Mme de Staël von der Natur sagt: „Je ne sais quel rapport existe entre les cieux et la fierté du cœur, entre les rayons de la lune qui reposent sur la montagne et le calme de la conscience, mais ces objets nous parlent un beau langage, et l'on peut s'abandonner au tressaillement qu'ils causent; l'âme s'en trouvera bien. Quand, le soir, à l'extrémité du paysage, le ciel semble toucher de si près à la terre, l'imagination se figure, par delà l'horizon, un asile de l'espérance, une patrie de l'amour, et la nature semble répéter silencieusement que l'homme est immortel“ (De l'Allemagne 601). Oder hören wir, was G. Sand den Laurent in „Elle et lui“ S. 135 sagen läßt: „Cette grosse mer grondeuse et rabâcheuse m'a impatienté, dit-il gaiment. J'ai fait d'abord de la poésie. Je me suis comparé à elle. J'ai eu envie de me jeter dans son beau sein verdâtre! ... Et puis j'ai trouvé la vague monotone et ridicule de se plaindre toujours de ce qu'il a des rochers sur la grève, ...“ Ein solches Naturgefühl kann unserem Dichter nur emphatisch vorkommen (vgl. Mém. d'un tour. II 232); wegen einer Naturschilderung Chateaubriands wäre es zwischen ihm und einem Verehrer des letzteren fast zu einem Duell gekommen (vgl. Corr. de St. III 258). Stendhal will überhaupt keine Gefühlspoesie, sondern eine Gedankendichtung. Dies erklärt er deutlich im „Il Conciliatore“; er sagt (S. 106 1. Sp.): „... noi richidiamo che si trasfondono ne' versi i risultati ultimi della morale e della politica, gli aforismi amati dal cuore, dappoichè la ragione li ha scoperti e riconosciuti. Non solo si

preferiscano solitamente soggetti storici sì pel teatro che per i poemi, ma si trattino seguendo la storia e profittandone più che non abbiano fatto i nostri precedessori; perchè la riproduzione del passato, l'intuizione di uomini e di casi che produssero effeti reali nel mondo è un spettacolo più serio che non i fatti chimerici assortiti dalla fantasia d'un individuo". Es zeigt sich hier wieder der Rationalist und Gegner des Subjektivismus. In seiner Begriffsbestimmung von 1823 und 1825 redete er ganz bezeichnenderweise nur vom Drama. Er behauptete zwar, er habe sich wegen der Rede von Auger darauf beschränkt (vgl. Corr. de St. II 363), wir haben aber entschieden Grund, darin nur eine Ausrede zu sehen.

Die Gedankendichtnng, die er 1818/19 gefordert hatte, fand er bei den französischen Romantikern freilich nicht. Denn abstraktes Denken lag den meisten Romantikern fern. Renouvier gibt z. B. bei V. Hugo ein „penchant décidément irrationel de l'esprit" und „une ignorance contente d'elle-même" zu und führt Beispiele von „puérileté" und „absurdité" in seinen Werken an. Dieser Mangel der Romantik oder wenigstens mancher Romantiker konnte einem Manne wie Stendhal, der soviel Gewicht auf die „idées" legte,[1]) nicht entgehen. Einem Lamartine wirft er wiederholt vor, daß er keine Gedanken habe.[2]) V. Hugo sei somnifère (Corr. de St. II 284). Die Romantiker meint er auch, wenn er an Sainte-Beuve wegen einer Neubildung progresser ironisch bemerkt: „Il faut laisser ces pauvres ressources à ces hommes de génie qui n'ont pas une idée" (Corr. de St. III 134). Bezeichnend ist auch, was er von sich selbst sagt: „Quand je me mets à écrire, je ne songe plus à mon beau idéal littéraire; je suis assiégé par des idées que j'ai besoin de noter. Je suppose que M. V.... est assiégé par des formes de phrases; et ce qu'on appelle un poète, M. Delille, ou Racine, par des formes de vers" (vgl. Rom. et nouv. I VI). Balzac hat den Unterschied zwischen Stendhal und der Romantik nach diesem Gesichtspunkt gekennzeichnet, wenn er Stendhal zur „littérature

---

[1]) vgl. Corr. de St. II 44; III 14; III 96; Mélanges 267 etc.
[2]) vgl. Corr. de St. II 284; II 372; Vie de H. B. 16.

à idées“, die Romantiker zur „littérature à images“ rechnet (Étude sur Beylein der Chartreuse de P.).

Man sollte nun glauben, es müsse dem Stendhal eine objektive Schilderung in seinen Romanen usw. sehr gut gelingen. Er drängt ja sein eigenes Ich zurück, und sein Phantasieleben scheint nur wenig entwickelt. Dafür hat aber Stendhal noch als Erbe des 18. Jahrhunderts eine feine Ironie, die sich bis zum Sarkasmus steigern kann. Taucht die Romantik alles in Gefühl, so begleitet Stendhal fast alles mit einer zarten, oft kaum bemerkbaren Ironie. Die Romantik hatte ja zum ersten Mal diesen Geist der Verneinung aufgegeben, und Stendhal hat diesen Umschwung, soweit die Romantik in Betracht kommt, mit einer feinen Ironie gekennzeichnet: „Puisque l'ironie est devenue une manière vulgaire, il a bien fallu avoir du sentiment“ (De l'amour 133).

Hatte sich Stendhal der Lyrik gegenüber fast nur negativ verhalten, so hat er für das Drama selbständige Theorien entwickelt, wenn er es auch nicht zu positiven Produkten brachte. Er hat seine dramatischen Theorien mit seiner romantischen Definition verbunden, und zwar dahin (mit Beschränkung auf die Tragödie):

„Le romantisme appliqué au genre tragique, c'est une tragédie en prose qui dure plusieurs mois et se passe en divers lieux (R. et Sh. 178).

Oder: „Une tragédie romantique est écrite en prose, la succession des événements qu'elle présente aux yeux des spectateurs dure plusieurs mois et ils se passent en des lieux différents“ (R. et Sh. 159).

Weitere Definitionen: „Racine et Shakespeare 159, 174 f.

Was Stendhal hier definiert, ist die realistische Tragödie. Die neu zu schaffende Tragödie soll ja nicht für Höflinge und Pedanten geschrieben sein, sondern „pour la population raisonnante et industrielle de 1823“ (R. et Sh. 112). Die stark idealisierende „haute tragédie“ langweilt einen modernen Menschen (R. et Sh. 157), und darum muß man sich nach einem passenden Ersatz umsehen (R. et Sh. 7).

Eine solche Tragödie wäre vor allem diejenige, meint



Stendhal, welche Stoffe aus der französischen Geschichte, aus Mittelalter oder Neuzeit behandeln würde. Dies müßte für das französische Publikum doch sicherlich anziehend sein. Natürlich war dies schon ein Schritt zum Realismus. Wenn man als Stoff z. B. die Rückkehr Napoleons von der Insel Elba vorschlägt (vgl. R. et Sh. 225 ff.), so fällt auch der idealisierende Schleier, den die weit zurückliegende Vergangenheit um die Heroen und Könige der klassischen Bühne webt. An ihrer Stelle würden Generale und Soldaten über die Bühne gehen, und ein betrunkener englischer Spion würde nicht fehlen.

Mit einer Tendenz zum Realismus auf der Bühne verlangt Stendhal einen „plaisir dramatique", keinen „plaisir épique", den ihm die alte Tragödie gab. Die Tragödien Racines seien „dialogues extraits d'un poème épique", sie entsprechen nicht mehr den modernen Bedürfnissen. Die romantische Tragödie dagegen wirkt nicht durch einen prunkvollen deklamierenden Stil, sondern diese Tragödie „tire ses effets de la peinture exacte des mouvements de l'âme et des incidents de la vie des modernes" (R. et Sh. 220). Auch an äußerer Handlung wird es nicht fehlen, aber man wird keine Kämpfe und Hinrichtungen auf der Bühne stattfinden lassen (vgl. R. et Sh. 217).

Die romantische Tragödie wird sich vielmehr durch ihre Einfachheit auszeichnen; diese wird sich schon daraus ergeben, daß man nicht mehr Stoffe wählen wird, „qui appartiennent à une époque aussi artificielle et aussi éloignée de la représentation naïve des passions impétueuses que celle dont nous sortons" (R. et Sh. 251; vgl. auch Corr. de St. II 339 f.).

Der Realismus wird sich vor allem auch zeigen in der naturtreuen Schilderung der Menschen. „C'est (donc) très probablement par une peinture exacte et enflammée du cœur humain que le 19e siècle se distinguera de tout ce qui l'a précédé (R. et Sh. 252). Wegen der naturtreuen Schilderung verehrt er ja auch so sehr Shakespeare. Auch in den Kostümen usw. wird man nach Wahrheit streben (vgl. Vie de Rossini 125; Mélanges 286).

Um die „peinture exacte" und die feinen Schattierungen, die Stendhal für so wichtig hält, ausführen zu können, muß man natürlich den ganzen Wortschatz der französischen Sprache zur



freien Verfügung haben. Reime, Verse, Tiraden dienen nur dazu, den dramatischen Dichter einzuengen, und sie verwischen die Nuancen. Weil ihm um die genaue Schilderung so sehr zu tun ist, sieht er in der Prosa das charakteristische Merkmal der romantischen Tragödie (vgl. Corr. de Sh. II 295 f.), nicht etwa in dem Aufgeben der Einheiten von Zeit und Ort. Mme de Staël und A. W. Schlegel waren sich über die Schwierigkeiten, die der Alexandriner im Drama bereitete, klar, und V. Hugo erklärte ja auch in seiner „Préface de Cromwell" (S. 35), auf Vers oder Prosa komme es gar nicht an. Stendhal aber, der eine ebenso große Abneigung gegen den Vers hatte (vgl. Corr. de St. II 212) wie eine Vorliebe für die Nuancen, die ihm der Vers verdarb (vgl. R. et Sh. 111) erklärte gleich auf S. 2 von „Racine et Shakespeare": „Ces tragédies-là doivent être en prose. De nos jours, le vers alexandrin n'est le plus souvent qu'un cache-sottise". Und von der Tirade sagte er: „La tirade est peut-être ce qu'il y a de plus antiromantique dans le système de Racine; s'il fallait absolument choisir, j'aimerais encore mieux voir conserver les deux unités que la tirade" (R. et Sh. 158). Die Tiraden widersprechen nämlich vor allem dem natürlichen Dialog, auf den Stendhal großen Nachdruck legt (vgl. Corr. de St. II 295 f. u. 384). Stücke, die den idealisierenden Stil (im weitesten Sinne gefaßt) noch festhalten, sich aber doch von den Regeln losgemacht haben, nennt Stendhal „mezzo termine" (vgl. Corr. de St. II 181 u. 295). Demnach wären die Versdramen von V. Hugo keine romantischen Stücke.

Der genre mixte, wie Verbindung von Tragischem und Komischem, den V. Hugo als das Wesentliche des romantischen Dramas ansieht, scheint einem Stendhal kaum angängig zu sein. Er sagt: „L'intérêt passionné avec lequel on suit les émotions d'un personnage constitue la tragédie; la simple curiosité qui nous laisse toute notre attention pour cent détails divers, la comédie. L'intérêt que nous inspire Julie d'Étanges est tragique. Le Coriolan de Shakespeare est de la comédie. Le mélange de ces deux intérêts me semble fort difficile" (R. et Sh. 218). A. W. Schlegel hätte ihm deswegen vorgeworfen, er sei „esclave des préjugés nationaux" (Cours de litt. dram. II 303).

Stendhal hat sich schon in frühester Jugend mit Dramen beschäftigt und erwarb sich in Paris in der Zeit von 1802 bis 1805 auch Einblick in die Welt des Theaters (vgl. Chuquet 67). Von 1803 bis 1825 schrieb er selbst Entwürfe zu realistischen Dramen nieder (vgl. Rom. et nouv. I). In das Jahr 1804 fällt seine Abwendung von der klassizistischen Bühne und der Anschluß an Shakespeare. Er schwärmte damals für Shakespeare wie für keinen andern Dichter. Aber immer wieder muß betont werden, daß ihn nur seine gegenüber Racine realistische Menschenschilderung zu dieser Begeisterung hinriß (vgl. Journal 36, 68, 133 usw.). Von dem realistischen Stück „Luther" von Zacharias Werner sagt er noch 1823, es sei „peut-être la plus belle pièce depuis Shakespeare" (R. et Sh. 96).

Die Romantik dagegen geht in der Reaktion gegen die klassizistische Bühne nicht so weit. Sie verzichtet im allgemeinen nicht auf die „beaux vers", wie Stendhal sich ausdrückte. Sie verwendet „le mot propre", aber sie macht ausgiebigen Gebrauch von den Tiraden; lyrische Einlagen und erzählende Partien fehlen nicht. Man legt großen Wert auf einen formvollendeten Ausdruck. Auch das reflektierende Moment fehlt nicht. Mit einem Wort, man idealisiert und schiebt der „irruption du commun", wie V. Hugo sagt (in „Préface de Cromwell 31), einen Riegel vor. In diesem Sinne sagt schon Mme de Staël (Oeuvres complètes I 310): „il faut ennoblir la nature, au lieu de perfectionner les idées de convention" ... ce serait un genre de beautés nouvelles pour nous, et pour les étrangers eux-mêmes, que de trouver l'art de donner de la dignité aux circonstances communes, et de peindre avec simplicité les grands événements" (vgl. auch A. W. Schlegel, Cours de litt. dramatique II 124 f.).

V. Hugo verteidigt den Vers gegen die Angriffe von seiten der Realisten und Stendhal preist den Reim und den Vers wegen ihrer Schönheit (vgl. Préface de Cromwell 33 ff.).

Aus so großen Unterschieden in den Grundgedanken über das Drama erklärt sich auch Stendhals Urteil über einzelne Dramen der Romantiker. So schreibt er am 10. 1. 1830: „Hernani, tragédie de M. Victor Hugo, mal imitée des deux gentlemen

of Verona et autres pièces de ce genre du divin Shakespeare, va causer une bataille…“ (Corr. de St. II 520 f.). Einige Wochen darauf schreibt er, er sei krank gewesen und sei noch recht schwach: Le vin de champagne et Hernani ne m'ont pas réussi! (Corr. de St. II 531). Ziemlich leicht ist auch sein späteres Urteil über V. Hugos Dramen: „Il est plus facile“, sagt er, „de faire des vers emphatiques et corrects que de chercher à inventer, comme l'auteur d'Hernani, la tragédie qui peut plaire au public de 1830“ (R. et Sh. 293). „Hernani“ sei eine „pièce d'ailleurs remarquable“, aber es sei zu viel Wert auf die Form gelegt (vgl. R. et Sh. 291 f.).

Auch in dem „Henri III“ von Dumas sieht er nur einen Versuch, sich der romantischen Tragödie zu nähern: “Ce soir“, schreibt er, „on joue Henri III de M. Dumas. C'est un acheminent au véritable Henri III politique. Ceci est encore Henri III à la Marivaux“ (Corr. de St. II 493). Aber noch im Jahre 1838 erklärt er, man habe mit der klassischen Tragödie noch nicht gebrochen, man ahme immer noch nach (vgl. Mém. d'un tour. II 310).

Auch mit der Komödie hat sich Stendhal befaßt. An einem „romantischen Lustspiele“ hatte er jahrelang gearbeitet; aber es machte ihm recht viel Verdruß, und so gab er denn das Stück endlich auf. Hatte er sich in der Tragödie vor allem Shakespeare als Vorbild gewählt, so sollte in der Komödie Molière sein Leiter und Führer sein (vgl. Vie de H. B. 91 f., 283).

Was Stendhal unter romantischer Komödie versteht, ist nichts anderes als die modernisierte Charakterkomödie Molières. Er bestimmt sie folgendermaßen: „Voilà ce que j'appelle une comédie romantique; les événements durent trois mois et demi; elle se passe en divers lieux de Paris, situé entre le Théâtre-Français et la rue de la Clef; enfin, elle est en prose, en vile prose, entendez-vous“ (R. et Sh. 164). Ein anderes besteht darin, daß die romantische Komödie Charaktere und Ereignisse darstellt, die aus dem Leben der Gegenwart genommen sind (vgl. R. et Sh. 167). Eine solche Komödie, „si les détails … sont vrais, s'il y a du feu, si le style ne se fait jamais remarquer et ressemble à notre parler de tous les jours (je dis que cette comédie) répond aux exigences actuelles de la société“ (R. et Sh. 166 f.). Dagegen

ist eine Komödie klassisch, wenn sie die Sitten der vergangenen Zeit schildert. „Sottise, classicisme de toute comédie“, ruft er, „qui, en 1837, a pour mobile un mariage; qui songe aux femmes? Elles sont si peu à la mode qu'on commence à mépriser même les dots“ (Mém. d'un tour. I 172). Es ist ganz derselbe Standpunkt, den Molière im „Impromptu de Versailles“ vertritt, wenn Mademoiselle Molière ihrem Vater einen Vorwurf daraus machen will, daß er immer feine Marquis vorführe. Molière antwortet: „Oui, toujours des marquis. Que diable voulez-vous qu'on prenne pour un caractère agréable de théâtre? Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie; et comme, dans toutes les comédies anciennes, on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie“.

Hatte Molière, der für den Kreis des Hofes schrieb, gerne den Adel auf die Bühne gebracht, so wird die romantische Komödie, dem neuen Publikum entsprechend, in einer etwas niedrigeren Schicht ihre Charaktere zu suchen haben. „Attaquez les ridicules des classes ordinaires de la société; n'y a-t-il donc que les sous-ministres de ridicules?“ sagt Stendhal zu den komischen Dichtern (R. et Sh. 188).

Die äußere Handlung muß reicher sein als z. B. bei Molière (vgl. Journal 92 f.), was schon dadurch ermöglicht wird, daß man die Einheiten von Zeit und Ort nicht mehr beobachten wird.

Diese romantische Komödie wird im Gegensatz zu Molière nicht den typisierenden, sondern den charakterisierenden Stil verwenden, sie wird nicht e i n e n Dichter, sondern den Dichter Lanfranc in einem ganz bestimmten Milieu schildern. Sie wird auch nicht durch groteske Übertreibungen komisch wirken wollen. „Lanfranc ou le poète“, sagt er, „est une comédie romantique, parce que les événements ressemblent à ce qui se passe tous les jours sous nous yeux. Les auteurs, les grands seigneurs, les juges . . ., qui agissent et parlent dans cette comédie sont tels que nous les rencontrons tous les jours dans les salons; pas plus affectés, pas plus guindés qu'ils ne le sont dans la nature“ (R. et Sh. 165).

Scribe scheint ihm ein romantischer Dichter zu sein (vgl. Corr. de St. II 383, 258; R. et Sh. 65).

Aber mit dem, was wir heute eine romantische Komödie nennen, hat diese streng realistische Komödie gar nichts zu tun. Sie steht vielmehr in geradem Gegensatz zur fantastischen, träumerischen und immer lyrischen Komödie, wie A. de Musset sie gepflegt hat. Bezeichnenderweise hat auch Stendhal für die Lustspiele und die sogen. romantischen Stücke Shakespeares fast gar nichts übrig (vgl. Chuquet 304). Denn einerseits mußten ihm viele komische Figuren bei Shakespeare viel zu gemein erscheinen (vgl. Vie de H. B. 284), anderseits war ihm der Zauber der fantastischen Gebilde Shakespeare's wegen seines nüchternen realistischen Standpunktes unfaßbar.

Über A. W. Schlegel und seine Idee einer romantischen Komödie vgl. Cours de litt. damatique II 270.

Was Stendhals Romane anlangt, so sind sie fast ausschließlich psychologische Studien, die auf scharfer Beobachtung beruhen. Auch hier ist er fast nur ein Fortsetzer der Tradition. Das einzig neue Moment ist die sehr starke Betonung der Wahrheit in der psychologischen Schilderung. Das psychologische Interesse beherrscht Stendhal so sehr, daß er auf die äußere Welt nur ganz wenig Rücksicht nimmt.

Wiederholt betont er, daß der Roman ein Spiegel sei (vgl. Le Rouge et le Noir II 107; Nouv. inéd. 9), eine Theorie, die stark an Maupassant erinnert. Er will damit sagen, daß der Roman streng die Wirklichkeit schildern, zugleich und auch ganz objektiv sein müsse. So sagt er in der Vorrede zu „Armance“: „En attendant, nous sollicitons un peu de l'indulgence que l'on a montré aux auteurs de la comedie des Trois Quartiers. Ils ont présenté un miroir au public; est-ce leur faute si des gens laids ont passé devant ce miroir? De quel parti est un miroir?“ (Rom. et nouv. Avant-propos III). In demselben Sinne fragt er auch bei Balzac an: Est-il permis d'appeler Fabrice notre héros?“ (Corr. de St. III 257). Den Anspruch auf Wahrheit und Objektivität scheint er auch zu machen, wenn er seinen Roman „Le Rouge et le Noir“ eine Chronik nennt. Freilich ist es ihm nicht gelungen, völlig objektiv zu schildern, so wenig als einem Mau-

passant. Beide begleiten vielmehr alles mit jener „imperceptible ironie qui court si insensiblement comme une mélodie bouffe au long de la trame d'un récit“ (Journal XXXV).

Weil ihm strenge Wahrheit und Objektivität über alles geht, glaubt er auch, man dürfe die Romanhelden nicht idealisieren (vgl. Corr. de St. III 132 u. 178).

Wieder steht Stendhal im direkten Widerspruch zu den Romanen der Romantiker. Die Psychologie ist in den meisten ihrer Romane recht schwach und kümmerlich. Dagegen legen sie großen Wert auf breite Schilderungen der äußeren Welt, der Umgebung, in der sich ihre Personen bewegen. Sie sahen ja in der echten Lokalfarbe ein wesentliches Element künstlerischer Darstellung, und der Roman erlaubte ein viel breiteres Eingehen auf die „couleur locale“ als die etwas enge Form des Dramas. Stendhal dagegen glaubt, solche eingehende Detailschilderungen, wie sie Walter Scott und Manzoni geben, könnten nur den Provinzlern gefallen (vgl. Corr. de St. III 91). Fantastische historische Romane verwirft er, ebenso die lyrischen Romane. So sagt er z. B. „Giacopo Ortiz est comme Oriele, il veut toujours étonner par une belle phrase. Ces héros de sentiment ne sont attentifs qu'à dire de belles phrases“ (Corr. de St. II 286). Sicher gegen die Romantiker richtet sich auch folgender Satz: „La sensibilité n'exige pas heureusement de grands efforts d'esprit; le plus plat romancier parvient à vous arracher une larme, et à faire souffler votre bougie à trois heures après minuit: il faut un Cervantes' un Lesage, ou un Merimée, pour faire naître ce sourire délicieux qui indique le plaisir de l'esprit“ (Mélanges 267). Bezeichnenderweise findet Balzac noch seinen größten Beifall, er nennt ihn den „Roi des Romanciers du présent siècle“ (Corr. de St. III 237). Vgl. auch: Corr. de St.: III 236; III 273; III 277.

Fünftes Kapitel.

Stendhal und der romantische Stil.

Das Stilproblem ist für Stendhal ebenso wichtig wie für die Romantiker. Aber sie streben mit einer einzigen Ausnahme gerade entgegengesetzten Zielen zu. Beide verlangen nämlich, weil beide die Unwahrheit des Pseudoklassizismus hassen, den konkreten Ausdruk, „le mot propre", im Gegensatz zu den Periphrasen.[1]) Schon Rousseau und Diderot hatten technische Ausdrücke wieder in die Literärsprache eingeführt, die Romantik hat die Neuschaffung eines ausgiebigeren Wortschatzes dadurch erreicht, daß sie grundsätzlich erklärte, der Unterschied zwischen dem „mot noble" und dem „mot bas" habe aufgehört. Zu den „mots bas" aber gehörten in einer feinen Salonliteratur vor allen gerade die konkreten Ausdrücke. Ohne diese konnte aber die Romantik so wenig als Stendhal, wie wir sehen werden, auskommen. So verwendet z. B. Stendhal technische Ausdrücke wie ratine (Le Rouge et le Noire I 25) oder Worte mit lokaler Färbung wie faraud (Le Rouge et le Noir I 143) usw.

Im übrigen aber gehen die Bestrebungen von Stendhal und der Romantik ganz auseinander. Stendhal legt auf die Form nur wenig Wert (vgl. Vie de Haydn 304; R. et Sh. 302). Der Gedanke ist ihm das Ausschlaggebende, und die Form hat ohne Gedanken keinen Wert. Er glaubt auch, daß er mit solchen Ideen den Bedürfnissen seiner Zeit Rechnung trage: „A mes propres yeux, ce style arrangé, compassé . . . convenait merveilleusement aux Français de 1785; M. Delille fut le héros de ce style: j'ai tâché que le mien convînt aux enfants de la Révolution,

---

[1]) cf.: R. N. Fl. 132; Promenades I 37: Corr. de St. II 371; über die Romantik cf.: Küchler 66 u. Barat VI.



aux gens qui cherchent la pensée plus que la beauté des vers; aux gens qui, au lieu de lire Quinte-Curce et d'étudier Tacite, ont fait la campagne de Moskou ..." (R. et Sh. 158). Die Idee, nicht die Form hat nach seiner Ansicht die Zukunft: „A mesure que les demi-sots deviennent plus nombreux, la part de la forme diminue" (Corr. de St. III 260). „Il me semble", sagt er ein anderes Mal, „que j'aurai toujours le courage de choisir le mot inélégant, lorsqu'il donnera une nuance d'idées de plus" (Vie de Napoléon XI). Recht schön ist folgender Vergleich: „Un homme est bien mis si au moment où il vient de sortir d'un salon personne ne peut dire comment il était mis. Il en est de même des manières et j'oserai dire du style. Le meilleur est celui qui se fait oublier et laisse voir le plus clairement les pensées ..." (Mém. d'un tour. II 325). Stendhal geht in der Vernachlässigung der Form so weit, daß er vor auffallenden Mißklängen nicht zurückschreckt z. B. „une preuve de l'ancienneté et de la vivacité de leur amitié" (Armance 156) oder „il y avait des choses dures à dire" (Chartreuse de P. 145). Darum sagt auch Balzac, der doch selbst kein großer Stilkünstler war, von ihm: „il écrivait comme les oiseaux chantent, et notre langue est une sorte de madame Honesta . . ." (Chartreuse de P. Vf.).

Einen ganz anderen Standpunkt vertritt die Romantik. Ihrer ganzen idealisierenden Richtung entsprechend betont sie die Formvollendung sehr stark. Manche Romantiker gehen so weit, daß sie bei der Form überhaupt nichts Intellektuelles mehr haben. So sagt V. Hugo in den „Feuilles d'automne": „par habitude, par tradition, le poète s'astreint à commencer et finir par une pensée: au reste les mots ne sont plus pour lui que des couleurs" (Lanson 930). Hatte Stendhal geglaubt, die Form werde immer mehr an Bedeutung verlieren, so erklärte V. Hugo: „L'avenir n'appartient qu'aux hommes de style" (Renouvier 141). Er verwandte manche Worte nicht um ihres Gedankeninhalts willen, was bei Stendhal allein möglich gewesen wäre, sondern „aimait déjà les mots pour leur son et leur aspect, accumulait dans une énumeration formidable tous les noms de tous les vaisseaux de tous pays ..." (Barat 196). Lasserre (S. 230) sagt von den Romantikern von 1830: „il ne paraîtra pas exagéré de

dire que leur littérature est caractérisée par la prédominance de la forme sur le fond, de la diction sur la pensée, de la mise en œuvre sur l'inspiration", und seine Ansicht würde sich dann mit der Stendhals decken, der den Romantikern immer Mangel an Gedanken vorwarf.

Stendhal ist ein Vertreter des Stils der inneren Welt, während die Romantik das große Verdienst hat, den Stil der äußeren Welt in Frankreich wieder eingeführt und mit großem Erfolg verwendet zu haben. In farbenprächtigen malerischen Beschreibungen des amerikanischen Urwalds und der stillen Savannen hat Chateaubriand eine Vollendung des Stiles der äußeren Welt erreicht wie kaum einer. Den großen Unterschied zwischen der Romantik und Stendhal zeigen wohl am besten zwei Stichproben. Mme de Malivert (in Armance S. 9) wird folgendermaßen von Stendhal eingeführt: „On pouvait dire de Madame de Malivert qu'elle était restée jeune quoiqu'elle approchât de cinquante ans. Ce n'est pas seulement parce qu'elle était encore belle; mais avec l'esprit le plus singulier et le plus piquant, elle avait conservé une sympathie vive et obligeante pour les intérêts de ses amis, et même pour les malheurs et les joies des jeunes gens. Elle entrait naturellement dans leurs raisons d'espérer ou de craindre; et bientôt elle semblait espérer ou craindre elle-même. Ce caractère perd sa grâce depuis que l'opinion semble l'imposer comme une convenance aux femmes d'un certain âge qui ne sont pas dévotes; mais jamais l'affectation n'approcha de Madame de Malivert".

Diese Art von Schilderung ist bei Stendhal typisch, und es ließen sich noch viele ähnliche Beispiele anführen. Vergleichen wir mit dieser Art von Beschreibung z. B. V. Hugos Schilderung der Esmeralda in „Notre Dame de Paris": „Elle n'était pas grande, mais elle le semblait, tant sa fine taille s'élançait hardiment. Elle était brune, mais on devinait que le jour sa peau devait avoir ce beau reflet doré des Andalouses et des Romaines. Son petit pied était aussi andalou, car il était tout ensemble à l'étroit et à l'aise dans sa gracieuse chaussure. Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait sur un vieux tapis de Perse, jeté négligemment sous ses pieds; et chaque fois qu'en tournoyant

sa rayonnante figure passait devant vous, ses grands yeux noirs vous jetaient un éclair". Diese ganze Schilderung wendet sich ausschließlich an das Auge. Aber andere Romantiker sind hierin noch viel weiter gegangen, und Musset hat sich mit Recht über die Übertreibungen des koloristischen Stiles bei den Romantikern lustig gemacht (vgl. Barat 184). Stendhals Stil dagegen ist wohl konkret, aber man kann ihn kaum malerisch nennen. Selbst Sätze wie dieser: „Mais l'aube commençait à dessiner vivement les contours des sapins sur la montagne à l'Orient de Verrières" sind nicht häufig (Le Rouge et le Noir I 220).

Stendhals Stil ist eben der Stil des nüchternen Verstandes, er ist ja, wie er selbst sagt, von Begriffen umgeben, wenn er schreibt, nicht von Bildern, wie der Romantiker. Der Stil des Romantikers ist dagegen der Stil der Phantasie.

Wie sehr bei Stendhal das logische Denken vorwiegt, zeigt vielleicht am besten die Beschreibung der Sägemühle in „Le Rouge et le Noir". „Une scie à eau se compose d'un hangar au bord d'un ruisseau. Le toit est soutenu par une charpente qui porte sur quatre gros piliers en bois. A huit ou dix pieds d'élévation, au milieu du hangar, on voit une scie qui monte et descend, tandis qu'un mécanisme fort simple pousse contre cette scie une pièce de bois. C'est une roue mise en mouvement par le ruisseau qui fait aller ce double mécanisme; celui de la scie qui monte et descend, et celui qui pousse doucement la pièce de bois vers la scie, qui la débite en planches" (Le Rouge et le Noir I 14 f.). Hier haben wir es nicht mit der Beschreibung einer bestimmten Sägemühle zu tun, sondern mit einer Definition der Sägemühle. Was den Autor dabei interessiert, ist lediglich zu zeigen, was die Räder in Bewegung setzt, und wie die Bewegung der Räder in passender Weise verwendet wird. Er gibt ein allgemeines Schema, nicht das Ding selbst. Wie der Stil der Phantasie einen solchen Gegenstand darstellt, können uns die Schilderungen, die z. B. Zola von den Lokomotiven gibt, am besten zeigen. Es sind lebende Kolosse, die stöhnen und sich Zeichen geben usw. Die phantasiemäßige Belebung des Unbelebten ist zusammen mit der Metapher eine der charakteristischen Eigenarten des Stiles der Romantiker, be-

sonders von V. Hugo. Bei dem nüchternen Verstandesmenschen Stendhal aber fehlt die Belebung des Leblosen ebenso wie die kühnen und neu erfundenen Metaphern. Er greift sie vielmehr energisch an.

Auch den pathetischen, stark gefühlvollen Stil der Romantiker hat er nicht verwendet. Objektivität war sein Streben.

Wie Stendhal immer die exakte Wahrheit betont hatte, so bemühte er sich auch um einen möglichst klaren Ausdruck. Die höchste Schönheit des Stils besteht nach Stendhal in der Klarheit. Er sagt: „... quand l'expression de la pensée n'est pas susceptible d'autre beauté que d'une clarté parfaite ...“ (R. et Sh. 111). Darum ist auch sein höchster Grundsatz Klarheit. Schon 1803 schreibt er in sein Tagebuch (S. 25): „Ne pas oublier que la seule qualité à rechercher dans le style est la clarté“. Diesen Vorsatz hat er auch in der Praxis ausgeführt; so schreibt er an Sutton-Sharpe: „Excusez l'âpreté que vous pourrez remarquer de temps en temps dans mon langage; je n'ai pas trouvé d'autres expressions pour être toujours clair et rigoureusement exact“ (Corr. de St. II 477). Sein Ideal wäre eine wissenschaftliche Sprache,[1]) wie sie die exakten Wissenschaften besitzen. „L'amour, cette passion si visionnaire, exige dans son langage une exactitude mathématique“ (R. et Sh. 89), erklärte er, als er in „Racine et Shakespeare“ den Alexandriner angriff. Die Nuancen verlangen unbedingt einen klaren Stil; und wenn ich eine etwas rätselhafte Stelle in einem Briefe an Mérimée, für den sie jedenfalls leicht verständlich war, richtig deute, so meint Stendhal sogar, die französische Sprache sei immer noch nicht imstande, alle Feinheiten der Psychologie wiederzugeben. Er schreibt dort: „Mais cette vérité est du nombre de celles que la peinture par du noir et du blanc, la peinture par l'imagination du spectateur ne peut pas rendre (er redet von „Armance“). Que de choses vraies qui sortent des moyens de l'art!“ (Corr. de St. II 447).

Wenn Stendhal einen klaren und bestimmten Stil schreibt, so vertritt die Romantik den dunkeln und vagen Stil. So z. B.

---

[1]) Corr. de St. III 225; III 260 f.; Mém. d'un tour. II 25.

gibt Sainte-Beuve in seinen „Pensées de J. Delorme“ zwei Ratschläge für den Stil: 1° „employer le mot propre et pittoresque . . .“

„2° placer à propos quelques-uns de ces mots indéfinis, inexpliquables, flottants . . .“ (Barat 182). Den Gedichten von Lamartine fehlt es oft genug an Bestimmtheit und Schärfe, und was kann man sich vorstellen, wenn V. Hugo im Satir sagt: „Dans le troisième (nämlich Auge) errait l'avenir comme un songe?“ Dieser vage Stil entsprach aber ganz den Bestrebungen der Romantik, das Unfaßliche und Unendliche in Worte zu kleiden; wer die Geheimnisse der Natur ergründen und den andern nahebringen will, braucht auch eine geheimnisvolle Sprache, die manches noch im Halbdunkel läßt. Ein solcher Stil entspricht auch der ganzen Seelenstimmung der Romantik, die vielmehr ein traumhaftes Ahnen als waches Begreifen ist. „Le génie, qui devine plutôt qu'il n'apprend . . .“, sagt V. Hugo in der Préf. de Cromwell 27.

Stendhal, für den die Voraussetzungen zu einem solchen Stil fehlen, haßt das Vage und Dunkle. Dem Lamartine wirft er vor, er sei dunkel (vgl. Corr. de St. II 372), V. Hugo ist gar „somnifère“. Dunkel ist auch der Stil der Deutschen, mit Ausnahme von Goethe und Schiller (vgl. R. N. Fl. 388). Er rechnet es sich als ein großes Verdienst an, daß er diesen vagen Stil nicht schreibt (vgl. R. N. Fl. 40 f.). Diesen Stil kann er eben für seinen Zweck gar nicht verwenden. Darum schreibt er auch an Balzac: „Si, à l'obscurité de la chose, je joins les obscurités du style de M. V. . . . (wohl V. Hugo), de madame S. . . . (wohl G. Sand) usw. (supposé que j'eusse le rare privilège d'écrire comme ces coryphées du beau langage); si je joins à la difficulté du fonds les obscurités du style vanté, personne absolument ne comprendra la lutte de la duchesse contre Ernest IV. (Corr. de St. III 260).

Den höchsten Grad von Klarheit aber wird man erlangen, wenn man einen möglichst einfachen und schlichten Stil schreibt, wenn man alles zierende Beiwerk, das den gegebenen Inhalt verdunkeln könnte, beseitigt. Dies hat denn Stendhal auch schon sehr früh eingesehen und daher folgende Bemerkung in

sein Tagebuch (S. 76) notiert: „Il y a plusieurs choses dans le style d'Andromaque qu'il faut bannir du mien. Toutes ces histoires de charmes, de feux, de pouvoir de vos yeux etc., sentent les romans de La Calprenède et en sont tirées". Sicherlich waren die wissenschaftlichen Werke der Ideologen mit ihrer einfachen nüchternen Sprache für Stendhal maßgebend gewesen. Von ihnen bezog er zu einem großen Teil seine Weltanschauung, aber auch seinen Stil. Stendhals Stil ist in der Tat äußerst schlicht, man findet kaum ein überflüssiges Beiwort, wodurch der Stil den Eindruck der Gedrungenheit und Energie macht. In der „Vie de Rossini" (S. 268) sagt er: J'ai vu mon siècle, il est avant tout menteur; d'après cette idée, si j'ai eu un soin constant, c'est de ne rien exagérer par le style, et d'éviter avant tout d'obtenir quelque effet par une suite de considérations et d'images d'une chaleur un peu forcée . . ., le ciel m'a tout à fait refusé le talent de parer une idée, d'exagérer avec grâce"; daher auch seine Vorliebe für den Stil Cäsars, Froissarts und anderer Chronisten.

Dieser „style simple et naturel" ist das Gegenteil von dem „style noble" eines Racine, eines Voltaire (in seinen Tragödien), überhaupt von dem pathetisch-steifen Stil der Akademie. „Je méprise et déteste le style académique", sagt er in den „Mémoires d'un tour." (I 5). „Laissez-moi donc ma simplicité agreste ou bourgeoise" läßt er den Autor von „Armance" sagen, der er ja selbst ist (vgl. Armance III).

Aber noch viel schärfer bekämpfte er den gefühlvollen feierlichen Ton, den die Romantiker anschlugen. Dieser emphatische Stil mit all seinen Übertreibungen, mit seinem Prunk und Pomp entsprach ganz dem hohen Enthusiasmus, in dem die Romantiker schwärmten. Sobriété im Stil bedeutete für V. Hugo „impuissance" (vgl. Renouvier 89). Viele Romantiker haben den „style emphatique et précieux" ihr Leben lang nicht aufgegeben. Stendhal aber, der nie im Feuer der Begeisterung schrieb, mied die Emphase „comme la peste" (vgl. Corr. de St. III 166). Als er einmal früh morgens in einem Freudentaumel nach Hause kam, schrieb er in sein Tagebuch: „Je cherche à me calmer et à ne pas écrire une ode qui me semblerait ridicule dans trois jours" (R. N. Fl. 30).



Immer wieder betont er, daß er nicht den modernen Stil schreibe. So schreibt er an seinen Buchhändler: „Je vous en demande pardon, Monsieur, il n'y a nulle emphase dans les volumes que l'on présente à acheter. S'ils étaient écrits en style Salvandy, ou vous demanderait 4000 francs par volume.

Il n'y a jamais de grandes phrases; jamais le style ne brûle le papier, jamais de cadavres; les mots horrible, sublime, horreur, exécrable, dissolution de la société etc., ne sont pas employés".[1]) Mme de Staël[2]) dagegen, mit ihrem „style ossianique", Chateaubriand,[3]) V. Hugo,[4]) G. Sand[5]) sind nach Stendhal die Vertreter der Übertreibung und der Emphase. Auch Shakespeares Stil leidet nach Stendhals Ansicht an diesem Mangel (vgl. Corr. de St. I 198 und I 245 f.).

Was Stendhal für den Stil wünschte, nämlich Klarheit und Einfachheit, die Fähigkeit, die feinsten Nuancen des Seelenlebens deutlich wiederzugeben, das fand er in dem „style classique", wie ihn das 17. und 18. Jahrhundert ausgebildet hatten. Es handelte sich für Stendhal nur noch darum, den „mot propre" an Stelle der allgemeinen Begriffe und Periphrasen zu setzen, und er hatte in dem Prosastile eines Voltaire, Pascal, Montesquieu das denkbar beste Ausdrucksmittel für seine psychologischen Romane. Darum auch seine große Verehrung für die großen Meister des „style classique". Von Montesquieus Stil sagt er z. B., er sei „une fête pour l'esprit" (vgl. Mem. d'un tour. I 296). Das vollendetste Französisch findet er in den um 1670 gemachten Übersetzungen; er sagt in Mem. d'un tour. I 93: „Pour juger sainement de la perfection d'une langue, il ne faut pas prendre les chefs-d'œuvre; le génie fait illusion. A mes yeux, la perfection du français se trouve dans les traductions publiées vers 1670 par les solitaires de Port-Royal". „Mon Homère", schreibt er an Balzac, „ce

---

[1]) Vie de Napoléon III; vgl. auch R. N. Fl. 40 f.; R. et Sh. 222; Vie de Napoleon 126; Corr. de St. III, 259.

[2]) Vie de Rossini 109; R. et Sh. 270; Corr. de St. I 57.

[3]) vgl. R. N. Fl. 267; R. et Sh. 89; Mem. d'un tour. I 20; Vie de H. B. 209.

[4]) Corr. de St. II 284.

[5]) Corr. de St. III 135; Mem. d'un tour. I 260.

sont les mémoires du maréchal Gouvion-Saint-Cyr" (Corr. de St. III 258).

Weil der „style classique" der Weltanschauung und dem Zwecke Stendhals so sehr entspricht wie kein anderer Stil, verhält er sich auch ablehnend gegen alle stilistischen Neuerungen. Darum hatte er schon in dem Artikel des „Conciliatore" erklärt, die Romantik bringe keine Neuerungen im Stil, in der äußeren Form (S. 89). In „Racine et Shakespeare (S. 115) geht er ganz energisch gegen die Neuerer im Stile vor. „Il ne faut pas innover dans la langue, parce que la langue est une chose de convention", erklärt er kurz und bündig. Er verschweigt auch nicht, gegen wen er sich in erster Linie wendet. „A quoi bon inventer un tour nouveau? Laissons cette gloire à Mme de Staël, à MM. de Chateaubriand, de Marchangy, viconte d'Arlincourt etc. etc. Il est sûr qu'il est plus agréable et plus vite fait d'inventer un tour que de le chercher péniblement au fond d'une lettre provinciale ou d'une harangue de Patrie" (ebendort).

Wie im „Conciliatore" möchte er durch Inhalt oder Stoff romantisch, d. h. Neuerer sein, die alte Form aber beibehalten. „Peut-être faut-il être romantique dans les idées: le siècle le veut ainsi; mais soyons classiques dans les expressions et les tours; ce sont des choses de convention, c'est-à-dire à peu près immuables ou du moins fort lentement changeables" R. et Sh. 117). Die Neologismen hat er denn auch immer gehaßt (vgl. Corr. de St. III 134 und sonst), und er macht sich über sie wohl auch einmal lustig. So verspottet er z. B. die nagelneuen Metaphern von V. Hugo, wenn er schreibt: „avec cela, pour parler comme M. Hugo, j'ai une fenêtre ouverte sur la vie . . ." (Corr. de St. III 129). Mit derartiger Wendung könne man nur einem dummen Provinzler imponieren (vgl. Mem. d'un tour. I 60, I 93).

Die Berechtigung des neuen Stiles wollte und konnte Stendhal nicht einsehen, weil er ja die Grundlagen der neuen Bewegung, wie wir gezeigt haben, nicht richtig erfaßt hatte. Der Umstand schon, daß Stendhal dem romantischen Stile nicht gerecht wird, zeigt, daß Stendhal mit der Romantik innerlich gar nichts zu tun hat. Denn der Stil ist nicht etwas Äußerliches, etwas Angenommenes, sondern ist von dem innersten Wesen einer

Generation oder eines Individuums bedingt und durchdrungen. Wer also den Stil einer gewissen Generation bekämpft, wie es Stendhal tut, zeigt eben damit, daß er ihr ferne steht. Stendhal ist noch ganz im Banne der alten Zeit; er, der gegen alle Nachahmung geeifert hat, empfiehlt, sich einen Ausdruck bei Pascal zu suchen und ja nichts Neues zu ersinnen (s. oben), weil er sich überhaupt nur einen Zeitstil denken kann. Die Romantiker dagegen mit ihrem stark individualistischen Zuge nahmen sich das Recht, ohne die Grammatik und Syntax anzutasten, einen persönlichen Stil zu schreiben, unbekümmert um die Klassiker. Darum erklärt V. Hugo in der Préface de Cromwell S. 35: „Elle (la correction du style) peut oser, hasarder, créer, inventer son style: elle en a le drovit. Car, bien qu'en aient dit certains hommes qui n'avaient pas songé à ce qu'ils disaient . . . la langue française n'est point fixée, et ne se fixera point". Er denkt dabei auch an Stendhal, der ja 4 Jahre zuvor erklärt hatte, die „expressions" und „tours" seien „à peu près immuables".

V. Hugo hatte auch recht, wenn er in der Préf. de Cromwell S. 36 erklärte: „Toute époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les mots propres à ces idées . . .", und es ist kaum glaublich, daß Stendhal, der doch so oft erklärt hatte, die Kunst müsse sich den kulturellen Verhältnissen anpassen, diesen ganz parallelen Satz nicht anerkannt hätte, wenn sich seine Ideen von denen des 18. Jahrhunderts wesentlich entfernt hätten.

So aber kann er sich darin nicht genug tun, den romantischen Stil, dessen Schönheit im allgemeinen heute wohl außer Frage steht, zu schmähen. Der romantische Stil ist gut für den Provinzler und wird in kurzer Zeit abgewirtschaftet haben. Phrasen wie: „L'hiver est dans mon cœur; Il neige dans mon âme" werden nach Stendhals Ansicht nur von Dummköpfen bewundert (vgl. Mém. d'un tour. II 326). Interessant ist auch, was er in seiner „Vie de Henri Brulard" (S. 186 f.) erzählt; er sagt dort: „C'est ainsi que tant d'années après, les phrases nombreuses et prétensieuses de MM. de Chateaubriand et Salvandy m'ont fait écrire le Rouge et le Noir d'un style trop haché. Grande sottise, car, dans vingt ans, qui songera aux fatras hypocrites de ces

messieurs?“ Hier spricht es Stendhal deutlich aus, daß er sich als den Antipoden des romantischen Stils betrachtet.

In sehr wegwerfender Weise äußert er sich über den Stil der Romantiker, wenn er an Sainte-Beuve schreibt: „J'ai horreur de la phrase à la Chateaubriand. Si nous vieillissons, vous et moi, monsieur, nous verrons les ouvrages à la Sand offerts à dix sous le volume . . . et personne n'en voudra. Alors on les emportera au Canada“ (Corr. de St. III 135). Freilich hat er sich dem Zauber der Sprache Chateaubriands nicht ganz entziehen können, und trotz seiner zahlreichen Angriffe auf ihn,[1]) nennt er ihn doch auch manchmal einen „grand écrivain“.[2]) In sein Tagebuch schreibt er: „Je lis un morceau du Génie du Christianisme, je me sens charmé par le bien écrit, tant que les absurdités ne sont pas trop fortes“ (Journal 89).

Solche Äußerungen hindern Stendhal aber nicht, ein recht hartes Urteil über den romantischen Stil, über die „emphase germanique et romantique“ (Rom et nouv. Avant-propes III) im allgemeinen zu fällen. „Depuis J. J. Rousseau, erklärt er im Jahre 1839, tous les styles sont empoisonnés par l'emphase et la froideur“ (Corr. de St. III 239). Und nicht sehr lange vor seinem Tode schreibt er an Laverdant: „. . . je vous dirai que la décadence de la langue latine après Claudien me représente l'état du français de 1800 à 1841“ (Corr. de St. III 279.)

---

[1]) vgl. Corr. de St. II 290; III 102; R. et Sh. 89; Mém. d'un tour. I 215 f.; Vie de H. Brulard 209.

[2]) vgl. Promenades I 236; Mém. d'un tour. II 366.

Sechstes Kapitel.

Stendhals Stellung zum Mittelalter und seine Auffassung des Künstlers.

Was Stendhals Stellung zum Mittelalter und zur Gotik anlangt, die ja eine so große Rolle zur Zeit der Romantik spielten, so erklärt sie sich aus seinem schroff ablehnenden Verhalten gegen das Christentum, speziell gegen den Katholizismus. Mit Chateaubriand hatte in Frankreich eine schwärmerische Verehrung für das Mittelalter eingesetzt, und der romantische Dichter, dem die moderne Zeit zuwider war, liebte es, sich in die Zeiten eines von Idealen und Enthusiasmus erfüllten Geschlechtes zurückzuversetzen.

Stendhal hat sich dagegen von Anfang an von dieser Mode ferngehalten. Schon 1818/19 hatte er sich gegen die Wiederbelebung des mittelalterlichen Aberglaubens und Geisterspuks in der romantischen Literatur gewandt. In dem Rittertum und seinem übertriebenen Idealismus konnte er nur eine merkwürdige Verirrung des Menschen sehen. Seine Aufgabe als Aufklärer sah er ja vielmehr darin, Vorurteile zu beseitigen, die sich aus dem Mittelalter in die neue Zeit verschleppt hatten. Den rein dichterischen Wert solcher mittelalterlichen Anschauungen und Gefühle hat der Realist natürlich nicht erkannt. Darum wünschte er auch, daß man auf Romane nach der Art von Walter Scott verzichte, nachdem er anfangs ein begeisterter Verehrer von Walter Scott gewesen war. „Quel dommage“, sagt er, que l'auteur (nämlich Walter Scott) n'ait pas eu à peindre le moyen âge de cette admirable Italie! Il aurait trouvé les premiers pas de l'âme humaine vers la liberté. Au lieu de l'égoiste héroïsme de l'absurde féodalité, il eût trouvé. . . .[1])

[1]) Corr. de St. II 227; vgl. auch Corr. de St. II 286, III 90 ff.; R. et St. 296.



Auch die Gotik, die V. Hugo in seinem Roman „Notre Dame de Paris“ in so eigenartiger Weise verherrlicht hat und die zu dem beliebtesten Ausstattungsmittel der romantischen Romane, Dramen usw. gehörte, hat Stendhal nicht rückhaltlos geschätzt. Nur wenige gotische Kirchen fanden seine Bewunderung;[1] die meisten waren ihm zuwider. Er sah in der Gotik die Kunst von Barbaren[2] oder einer „société grossière“.[3] „Il déteste le gothique, qu'il trouve laid et triste“, sagt Chuquet (351) von ihm. Die Gotik mahnt ihn immer an die Religion des Schreckens. Sein Ideal war und blieb der griechische Tempel (vgl. Mem. d'un tour. I 249) oder die prunklosen, aber imposanten Bauten der Römer (vgl. Chuquet 177).

Ganz verschieden von der Romantik ist auch Stendhals Auffassung vom Künstler und dessen Stellung zum Publikum. Hier zeigt sich wieder, wie sehr Stendhal noch im 18. Jahrhundert steckt.

Die Philosophie des 18. Jahrhunderts war nicht geneigt, ein seine Zeit weit überragendes und mit einer Art übernatürlicher Kraft ausgestattetes Genie anzuerkennen. Sie suchte daher den scheinbaren Übermenschen auf eine möglichst natürliche Weise zu erklären. Das Genie war ihr im Grunde nichts anderes als das Produkt von besonders günstig wirkenden äußeren Umständen. Wohl keiner hat diesen Satz mit mehr Nachdruck betont als Stendhal. So denkt er sich denn auch den Künstler nicht über dem Publikum, sondern im Publikum selbst. Als Mann des 18. Jahrhunderts, wo jeder schaffende Künstler an ein bestimmtes Publikum, ja an einen bestimmten Salon dachte, stellt er sich den romantischen Künstler als einen solchen dar, der, wenn er seine Werke schafft, immer an das Publikum und dessen Anforderungen denkt. Dieses Publikum ist nun aber nach der Ansicht Stendhals und der Romantik die französische Nation. Die französische Nation war aber kein einheitliches Gebilde wie die aristokratische Gesellschaft vor der großen Revolution, und Stendhal hatte, als er seine bekannte Definition gab, ganz ver-

[1]) vgl. R. N. Fl. 36; Mem. d'un tour. II 48, II 83, II 85.

[2]) vgl. Mem. d'un tour. I 66.

[3]) vgl. Mem. d'un tour. II 41 f.

gessen, daß er die Ideen einer verschwundenen Kultur unmöglich auf ganz veränderte Zustände anwenden konnte.

Die Romantik dagegen, die die Freiheit des Künstlers vor allem betont, gibt ihm damit schon eine viel größere Würde. Für Stendhal sind große Männer wie Voltaire, Rousseau, Corneille usw. „gens donnant du plaisir avec des paroles imprimées" (Vie de Haydn 199). Der romantische Dichter dagegen ist ein vates, ein Geweihter Gottes, der eine große Mission zu erfüllen hat. „Le poète est comme Dieu, il peuple l'infini chaque fois qu'il respire. Pour lui vouloir c'est faire, exister c'est produire".[1]) Das Kunstwerk, das ein Genie schafft, ist nicht ein überflüssiger Luxusgegenstand, auf den man, wie Stendhal glaubt, schließlich auch verzichten kann,[2]) sondern eine Offenbarung des Göttlichen. Darum ruft auch V. Hugo:

„Peuples! Ecoutez le poète!
Ecoutez le rêveur sacré!
Dans votre nuit, sans lui, complète
Lui seul a le front éclairé!"

Darum erklärt er auch in der Préface von 1834: „Le théâtre est devenu pour les multitudes ce qu'était l'Église au moyen âge, le lieu attrayant et central. Tant que ceci durera, la fonction du poète dramatique sera plus qu'une magistrature, et presque un sacerdoce ... L'art d'à présent ne doit plus chercher seulement le beau, mais encore le bien".

Diesen Standpunkt, daß der romantische Dichter über seinem Publikum stehen müsse, vertritt auch Lamartine, wenn er an Stendhal mit Bezug auf dessen Behauptung, daß Pigault-Lebrun ein romantischer Dichter sei, schreibt: „S'il (nämlich Stendhal) s'était souvenu ..., il n'aurait point dit que Pigault-Lebrun était romantique (dans l'acception favorable du mot), mais qu'il était populaire, ce qui est tout autre chose" (R. et Sh. 130). Denn wenn sich die Romantik auch an das ganze Volk wendet, so ist sie doch weit davon entfernt, sich vom Publikum abhängig zu machen.

---

[1]) vgl. Lasserre 295.

[2]) vgl. R. N. Fl. 271, 300; Vie de Rossini 149.

Zusammenfassung.

Unsere Untersuchung ist zu folgenden Ergebnissen gekommen:

1. Stendhals Weltanschauung steht in schroffem Gegensatz zu den großen Strömungen, mit denen die französische Romantik aufs engste verknüpft ist. Der einzige Berührungspunkt Stendhals mit der Romantik, sein Individualismus, hat seine Wurzel in Stendhals eigener Naturanlage, findet aber seine theoretische Voraussetzung in dem von Helvétius und La Mettrie vertretenen Egoismus.

2. Was Stendhals Definition von der Romantik anlangt, so beruht sie im Grunde auf Ideen, wie sie im 18. Jahrhundert gang und gäbe waren. Darum fand seine Definition auch in Italien, wo der Sensualismus sich noch gehalten hatte, Zustimmung. Dagegen will die Definition von 1823 die Literatur ausschließen, die wir heute allgemein als Romantik bezeichnen. Auf der Grundlage der Aufklärung und der Revolution, nicht des Christentums und Mittelalters, soll sich die neue Literatur aufbauen. Romantiker war Stendhal wohl für italienische Verhältnisse, nicht aber für französische.

3. Die von Stendhal als romantisch vertretene Literatur ist der strenge Realismus, der im Gegensatz steht zum Pseudoklassizismus und zur Romantik. Romantik und Stendhal bekämpfen aber gemeinsam den Pseudoklassizismus.

4. Der Stil Stendhals ist im wesentlichen der Prosastil des 18. Jahrhunderts; gegen den romantischen Stil verhält sich Stendhal ablehnend.

Die Kluft, die Stendhal von der Romantik trennte, war nicht zu überbrücken. Darum ist Stendhal auch nur zu wenigen Romantikern in ein näheres Verhältnis getreten. Chateaubriand und Mme de Staël hat er sein Leben lang befehdet. V. Hugo, A. de Vigny und G. Sand verspottete er gerne, und nur mit



Lamartine, Sainte-Beuve und Musset stand er auf einigermaßen gutem Fuße. Doch können wir auf die persönlichen Beziehungen zwischen Stendhal und den einzelnen Romantikern hier nicht weiter eingehen und müssen uns damit begnügen, einige Urteile Stendhals über die Romantik als Ganzes anzuführen. Schon 1817 in „Vie de Haydn“ 330 bemerkte er, daß er mit seiner Zeit nicht Schritt gehalten hatte: „En musique“, sagt er, „comme pour beaucoup d'autres choses, hélas! je suis un homme d'un autre siècle“. Lamartines „Méditations“, die ganz Frankreich entzückten, machten auf ihn keinen großen Eindruck. 1822 erklärt er in „De l'amour“ (145): „J'ai eu beau protester que j'écrivais en langue française, mais non pas certes en littérature française. Dieu me préserve d'avoir rien de commun avec les littérateurs estimés aujourd'hui!“ In demselben Jahre sagt er auch: „En 1822 nous n'avons assurément ni Moore, ni Walter Stott, ni Crabbe, ni Byron, ni Monti, ni Pellico“ (De l'amour 134); 1833 schreibt er von Mérimée (Corr. de St. II 182): „Il m'enchante et il est à peu près le seul avec Béranger“. In seinen „Mémoires d'un touriste“, die 1838 erschienen, schreibt er: „(Depuis), on a abandonné le mot romantisme; mais la question n'a pas fait un pas, et ce n'est pas la faute du romantisme si jusqu'ici il n'a rien paru qui vaille le Cid ou Andromaque. Chaque civilisation n'a qu'un moment dans sa vie pour produire ses chefs-d'œuvre, et nous commençons à peine une civilisation nouvelle“ (Mem. d'un tour. I 309). Die neue Literatur — Stendhal meint den Realismus, den er wünscht — ist also noch nicht angebrochen. Daß sich aber inzwischen eine bedeutende und eigenartige Literatur gebildet hat, scheint ihn nicht zu kümmern; sie blieb seinem Verständnis fremd und darum unzugänglich.

An einer anderen Stelle läßt er einige Leute, zu denen er sich sicherlich selbst rechnet, ein recht hartes Urteil über die Romantik fällen:

„Belle révolution! disent-ils. Une emphase abominable; rien de naturel; la peur continue d'être simple; des personnages qui récitent des odes. Beaux effets du romantisme!“ (Mem. d'un tour. I 330).